

La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French
Literary and Cultural Production



Paroles Gelées

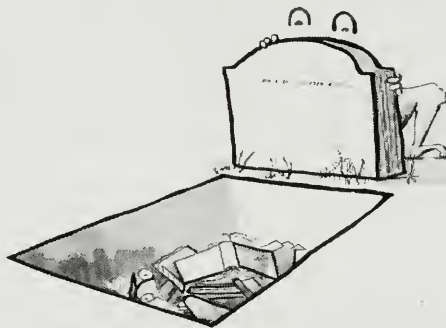
UCLA French Studies

**Special Issue
Volume 19.2 2001**

*Selected Proceedings from
UCLA French Graduate Students'
Sixth Annual Interdisciplinary Conference*

La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French
Literary and Cultural Production



Paroles Gelées

UCLA French Studies

Special Issue
Volume 19.2 2001

Selected Proceedings from
UCLA French Graduate Students'
Sixth Annual Interdisciplinary Conference

La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French Literary and
Cultural Production

Selected Proceedings from
The UCLA French Department Graduate Students'
Sixth Annual Interdisciplinary Conference
April 27–28, 2001

*Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouvait ici
l'endroit où de telles paroles dégèlent.*

Rabelais,
Le Quart Livre

Paroles Gelées
Special Issue
UCLA French Studies
Volume 19.2 2001

Editor-in-Chief: Christine S. Thuau

Assistant Editors: Alison Rice
Sylvie Young

Editorial Board: Sheila Espineli
Holly Gilbert

Sponsors: Albert and Elaine Borchard Foundation
UCLA Department of French
UCLA European Studies Program
UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies
UCLA Center for Modern and Contemporary Studies
Campus Programs Committee of the Programs Activities Board
Graduate Students Association

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at UCLA.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
UCLA Department of French
212 Royce Hall, Box 951550
Los Angeles, CA 90095-1550
(310) 825-1145
gelees@humnet.ucla.edu

Subscription price (per issue):

\$12 for individuals
\$14 for institutions
\$16 for international orders

Back issues available. For a listing, see our home page at
<http://www.humnet.ucla.edu/humnet/parolesgelees/>

Cover illustration by Christine Thuau

Copyright © 2002 by the Regents of the University of California
ISSN 1094-7294

CONTENTS

Acknowledgments	
The Haunts of Scholarship.....	1
Peggy Kamuf	
Who's There? —Or How Not To Keep a Secret	19
Samuel Weber	
''Le Grand Fantôme'': Actor as Specter in Diderot's Paradoxe sur le comédien.....	28
Heather Howard	
Chronique d'une mort annoncée: Les métamorphoses du pouvoir dans <i>Le Légataire Universel</i> (1708).....	37
Martial Poirson	
Homosexualité mon amour: Derrida and the Haunting of Sodom.....	58
Michael Johnson	
Fantôme littéraire de Hugo: Les lendemains du <i>Dernier jour d'un condamné</i>	77
Sonja Hamilton	
Representations of Invisibility in Victor Hugo's <i>L'homme qui rit</i>	88
C. Camille Collins	
Haunting the Underworld in Nerval's <i>Les Nuits d'octobre</i>	98
Aimee Kilbane	
L'Eve Future, ou le Futur ®ève de la mort apprivoisée.....	108
Sylvie Young	
Conference Program	123
Call for Papers.....	127
Ordering Information	128

ACKNOWLEDGMENTS

The theme of the UCLA French Graduate Students' Sixth Annual Interdisciplinary conference, *Spectrality and Haunting*, developed as a response to the previous year's discussion of violence under the title *Murder, Massacre, Mayhem*. After death (particularly the violent sort), what? In seeking to answer this question in literary and critical terms, nothing could be more natural than to turn to Jacques Derrida's landmark work, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. As one might guess from the title, it is a work that provides a concrete theoretical framework for addressing the problem of ghosts and haunting, while at the same time inviting the willing scholar to pose a variety of social, political and ethical questions. As we had hoped, conference participants responded to this year's topic with fascinating and original discussions of death, mourning and the commerce between the living and the dead. We are pleased to have the opportunity to publish a selection of these outstanding papers in this special edition of *Paroles Gelées*.

We were very fortunate to have for our keynote speaker Peggy Kamuf, the translator of the English edition of *Specters of Marx*. An authority on Derrida's work, Professor Kamuf spoke compellingly on her own contemplations of the spectral in her paper *The Haunts of Scholarship*. We wish to extend our great thanks to her for her refreshing insights on this topic and for her gracious support of the conference. An equally warm thank you to our two respondents, Jacques Derrida and Samuel Weber, whose much-anticipated responses to the keynote address contributed enormously to the dynamic and inspired atmosphere of the conference.

Our annual conference would not have been possible without the financial support of our generous sponsors. We would like to acknowledge the Borchard Foundation, European Studies Program (UCLA), Center for Medieval and Renaissance Studies (UCLA), Center for Modern and Contemporary Studies (UCLA), Campus Programs Committee, Graduate Students Association, and the Department of French (UCLA). We owe special thanks to Françoise Lionnet, not only for her introduction of our keynote speaker, but also for her devoted time and attention to our event.

Finally, we wish to thank UCLA's French graduate students who come together year after year to make this annual event an overwhelming success. Their continued contributions—intellectual and practical alike—are what have made possible the evolution of this event into a first class forum for intellectual discussion.

Christine S. Thuau
Conference Chair and Editor

THE HAUNTS OF SCHOLARSHIP

Peggy Kamuf is a professor of French and Comparative Literature at the University of Southern California.

The presentation and then publication of Jacques Derrida's *Spectres de Marx* in 1993 was an event in more than one regard. One measure of its impact would be the number of scholarly conferences, colloquia, anthologies, and so forth that has been devoted to several of its central themes: to its defense of Marxism, a certain spirit of Marxism, to be sure, but also, as we can attest here, to the condition it recognized under the name spectrality¹. No doubt whatever echoes signaled *Spectres de Marx* as an event in scholarly milieux and to some degree beyond them can be attributed in part to Derrida's immense and well-deserved reputation as an agent of intellectual ferment. All of his work has provoked and continues to provoke writing, thinking, speaking, teaching, and reading, in other words, all of those activities that go on within the scholarly milieu. But *Spectres de Marx* and the ideas explored there have had, if I'm not mistaken or exaggerating, an impact unlike work of his published before or since.

It may be, however, that I was merely in a better position to sense more of this book's effects here and there, since I was responsible for or guilty of its English translation. Be that as it may, I've formed the hypothesis that this reaction can be traced to the fact that the book provoked scholars and scholarship quite explicitly. Indeed, it exhorted them to take up speaking with specters, ghosts, phantoms, spirits, and by so doing, to question the limits on what they do as scholars. The exhortation to speak with specters is repeatedly sounded throughout the work and

even given a place of prominence there: the final words of the text quote once again Marcellus's plea in *Hamlet*: "Thou art a scholar: speak to it, Horatio." This command to the scholar is threaded throughout the book and begins in its first pages where Derrida asserts the necessity to speak with the phantom: "Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont pas...là, *présentement vivants*."² The necessity is thus an ethical one, or rather it is of the order of justice. It is therefore a necessity of scholarship as well, at least if we believe scholarship must also serve justice. In other words, the exhortation calls upon the scholar's sense of justice, which must be made ever more acute, ever more just. Such might even be taken as the first purpose of scholarship, which it cannot lose sight of without losing its way. In this sense, the exhortation to the scholar, exemplarily, to speak of, even to and with specters, is to call them to their greatest purpose.

To the extent that Derrida's scholarly readers recognized that they were being called upon in this way, they might have also realized quite spontaneously the apparent contradiction into which they were being led. In any case, this contradiction will not have gone unnoticed because it is laid out explicitly a few pages into the book:

Théoriciens ou témoins, spectateurs, observateurs, savants et intellectuels, les *scholars* croient qu'il suffit de regarder. Dès lors, ils ne sont pas toujours dans la position la plus compétente pour faire ce qu'il faut, parler au spectre...Il n'y a plus, il n'y a jamais eu de *scholar* capable de parler de tout en s'adressant à n'importe qui, et surtout aux fantômes. Il n'y a jamais eu de *scholar* qui ait vraiment, en tant que tel, eu affaire au fantôme. Un *scholar* traditionnel ne croit pas aux fantômes—ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité. Il n'y a jamais eu de *scholar* qui, en tant que tel, ne croie à la distinction tranchante entre

le réel et le non-réel, l'effectif et le non-effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être...à l'opposition entre ce qui est présent et ce qui ne l'est pas, par exemple sous la forme de l'objectivité. (33)

So, if the scholar, as such, *en tant que tel*, is someone who, essentially, necessarily, and by definition, upholds these strict oppositions, then he or she can have nothing to do with phantoms. Consequently, when exhorted to speak about, to, and with specters, Derrida's scholarly readers have effectively been pushed up against the wall of these apparent limits on what a scholar does or does not do. In my working hypothesis, the result will have been to provoke at least some of these readers to consider how taking account of the general condition of spectrality has to displace the limits on scholarship and even redefine altogether the role of scholars.

By way of a small contribution to this task of redefinition, I propose to excavate somewhat a part of the history of scholarship that has determined or at least reinforced the state that Derrida ascribes to the scholar and that we can so easily confirm to be in force for scholarship everywhere today. Before getting to that, however, I'd like to attempt to make clear what it is we are talking about when we take up this condition of spectrality, at least as Derrida has proposed to understand it. This term and those it naturally attracts—ghost, phantom, spirit, specter, spook, apparition—have a certain frightening or gothic allure and thus a power to shock. Yet, although the ghost of Hamlet's father has more than just a walk-on part in *Spectres de Marx*, the terms specter, ghost, phantom, etc. are not in the least reserved there for such imaginary materializations of dead loved ones—or unloved ones—come back to haunt the living. To recall the brief passage I cited earlier, specters (phantoms, ghosts, etc.) are defined in the most general terms as “ces autres qui ne sont pas...là, *présentement vivants*.” Now, when you think about it, the category of “others who are not there, presently living” is quite large: it includes, as Derrida underscores, all those “qui ne sont plus ou...qui ne sont pas encore là, *présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés.” It

includes, in other words, all the dead and all the still-to-be born (or hatched or cloned?). Now, if we allow the term to have this semantic range of the not-presently living, well, then we could easily point out how scholarship, *in the main*, has in fact always been concerned with spectrality and with specters. There are even whole, important areas of scholarship that are concerned with nothing but specters. What else have historians been doing, for example?

Yet, one should not stop there because this category of the not-*presently*-living can be shown to be still larger if we bear down on the sense of the “presently,” a term that Derrida certainly does not throw out casually (moreover, it is in italics). What is the “present,” what makes the present present? It is not simply a temporal distinction—present, as distinct from past and future. Presence, in both idealist and materialist traditions (for Hegel, but also for Marx), implies first of all a presence to (it)self, a self-presence and a return to self. Spectrality would thus be the condition of that which returns without presence, without present or presentable presence, without a present life, present-to-itself. Self-presence, the dream of self-presence, excludes from the circle of the *presently living* whatever does not return to its *own* life, to its *own* present. “Presently,” I am suggesting, thus implies this quality of “own-ness,” of *le propre*, as one would say in French. Which is to say that by “specters” we should try to understand not just the class of beings no longer or not yet living—the dead, the yet-to-be born—but all beings, all others, whose “own-ness” is “not mine.” Spectrality would thus be no less a contemporary condition than the condition of our relation to non-contemporaries.

One can make contemporary spectrality appear or materialize by appropriating some basic tools of discourse analysis. I may very well acknowledge the presence of all sorts of other beings. These are, by all objective criteria, present with me at the same time. We are thus what is commonly called contemporaries. But do we not count many who might be specters among our contemporaries? I am really here and so are you—as for him or her, well, that’s another story. The third person is used to speak of whoever is not there. According to

linguists like Emile Benveniste, third-person pronouns should not even be called personal pronouns, unlike “you” and “me.”³ They refer to those who are not there when we speak of them. In effect, we speak of them as non-persons because, at that moment, the moment of speech or *énonciation*, they are not there—*pas là, présentement vivants*—and thus they cannot be addressed or address us, as we say, in person. Yet, Benveniste, who is one of the greatest scholars of our age, would no doubt have balked at calling this non-person/non-thing a specter, ghost, or phantom. And he would have insisted on the simple impossibility of address to the third non-person, whose absence from the discursive space of enunciation is what is being marked by the pronomial distinction. A specter would be the impossible thing that could never appear on the horizon of the linguist’s world: someone, something to which one addresses oneself and by which one is addressed even though it is *pas là*.

Linguist-scholars, however, are not the only ones to reflect on the condition of this non-presence or non-personhood of the grammatical third person. Maurice Blanchot has placed that figure at the core of his reflection on fiction, or rather on what he prefers to call simply writing, without making any generic division but also, more importantly for our concerns here, without invoking distinctions between real and non-real, being and non-being, fictional and non-fictional. Blanchot’s reflection on this figure cannot therefore be situated strictly within the boundaries of scholarship that we’ve just recalled. This thinking occurs rather as a *passage* across those boundaries. That is, it is concerned with the passage beyond the limits of the present first-person to the third-person who or which is *pas là*. “Ecrire,” writes Blanchot, “c’est passer du ‘je’ au ‘il’... cependant le ‘il’ substitué au ‘je’ ne désigne pas simplement un autre moi.”⁴ The “il” designates not another “me” but what Blanchot calls the neuter or the neutral, the non-person whose absence speaks in writing. This absent speech or speech of absence or of the absent is precisely what the linguist-scholar has to exclude from the possibility of real speech or discourse, that is, the speech possible only between those who are present to

themselves or each other as I and you, two me's, me and another me.⁵

What if, however, the scholar must also thereby exclude the very possibility of the dialogue between you and me, the "I" and the "you"? The possibility of the present possibility of speech? It is such a question that has to disturb the scholar's confidence in the distinction between *là* and *pas là*, the elemental, differential distinction of the *pas*.⁶ At issue would be the very possibility of naming, that is, of figuring in names and in language whatever experience you and I are trying to share or to invent with our dialogue. Such at least is a conclusion to be drawn from the written dialogue that closes a section in the book by Blanchot we've been holding open for the last few moments, *L'entretien infini*. It is inaugurated by the question about the name given or chosen for the impersonal or non-personal source to which writing returns, a return that, because it returns to no one, is what we are calling the spectral. Blanchot, however, speaks not of spectrality but of neutrality, or simply the neutral. But why this name? Thus the dialogue begins:

—“Pourquoi ce nom? Et est-ce bien un nom?”

—Ce serait une figure?

—Alors une figure qui ne figure que ce nom.

—Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer? Il faut être au moins deux pour le dire.

—Je le sais. Il faut que nous soyons deux.

—Mais pourquoi deux? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose?

—C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre.”⁷

The necessity evoked here—“Il faut être au moins deux pour le dire,” “Il faut que nous soyons deux”—could take us back directly to the necessity, injunction, or exhortation to which Derrida gives voice in *Spectres de Marx*: “Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui.” The two speakers or two *paroles*⁸ represented in Blanchot's text each affirm that they speak or name only in the space opened up by the other who or which figures only in or as a name: “une figure qui ne figure que

ce nom.” This is, I would suggest, what is also figured by the specter or the name specter, that is, by that which returns not to the same or to the self, to some me or other; rather, there is a figure of return without presence or without present being.

At the end of *Spectres de Marx*, the necessity we have been evoking will be articulated one last time and, as in Blanchot’s written dialogue, it is the very possibility of addressing and being addressed by the other, any other, that is made to turn on the spectral figure, on that which is being called specter, ghost, phantom. I cite from the last lines of Derrida’s book:

Peut-on, pour le questionner, s’adresser au fantôme? À qui? À lui? À ça, comme dit encore et prudemment Marcellus? “Thou art a Scholler; speake to *it* Horatio [...] Question *it*.”

La question mérite peut-être qu’on la retourne: peut-on *s’adresser en général* si quelque fantôme déjà ne revient pas? Si du moins il aime la justice, le “savant” de l’avenir, l’“intellectuel” de demain devrait l’apprendre, et de lui. Il devrait apprendre à vivre en apprenant non pas à faire la conversation avec le fantôme mais à s’entretenir avec lui, avec elle, à lui laisser ou à lui rendre la parole, fût-ce en soi, en l’autre, à l’autre en soi: ils sont toujours *là*, les spectres, même s’ils n’existent pas, même s’ils ne sont plus, même s’ils ne sont pas encore. Ils nous donnent à repenser le “là” dès qu’on ouvre la bouche...

“Ils sont toujours *là*, les spectres.” If so, then we have every reason to be astonished that scholarship seems yet to have discovered this fact and, with it, the necessity to transform its ontological presuppositions into hauntological ones.

Under the impulse of this reawakened astonishment, I’d like to return to one of the key scenes in the history of modern scholarship, so as to interrogate what happens to the specters “qui sont toujours *là*.” The scene I have in mind is even an inaugural moment of sorts in the history we’re talking about. If,

at least, we take scholarship not only in the sense current in modern usage of the traditional, classical, research scholar, in other words, the literary scholar, philosopher, or scientist who would advance knowledge by producing, discovering, or inventing new knowledge, but also in the sense of the one who is in school, the pupil, student, or apprentice for whom scholarship is a matter of learning what it has been possible for the human race to know already. Well, in this latter sense at least, much of what we today understand by proper schooling or education of the young was inaugurated by Rousseau's *Emile*, as I think we could quickly agree. We could agree, that is, that Rousseau's novel treatise (which is more novel than treatise) laid down, if not for the first time, then in the most forceful fashion to date, many of the principles that remain the touchstones of modern pedagogy, even if these are nowadays rarely traced back explicitly to the formulation they received from Rousseau's pen.

One needn't, however, be a scholar working on the original texts of pedagogical theory or its history to recognize the ways in which the notion of natural education becomes the tutelary idea of education in the democracies that were trying to emerge in Europe or North America. One way they tried—and are still trying—to emerge, that is, to give themselves a future, was, of course, through the adoption of universal, state-sponsored, secular instruction.⁹ It is well-known that the educational reformers of France's Third Republic frequently invoked the name of Rousseau and the spirit of "rousseauisme," to the point that his spirit, along with Voltaire's, could be thought to have presided, at least in France, over the passage into state-mandated, universal and compulsory primary education.

Whether or not we consider ourselves still scholars or still in school, we have all at some time been touched, shaped, formed, if not educated, by this historical invention, which has yet so largely to be invented or realized: universal literacy instruction. For the rest of this lecture, I want to try to address questions to what I've just called the tutelary spirit of modern pedagogy. This return to *Emile* was induced, for me, by interests I've been pursuing lately in various phenomena of reading, for instance, in what I've come to call the reading sciences or

lexologies, but also in so many current and perennial debates about the pedagogy of reading, testing for reading skills, and the experience of reading as communicated—or not—to those whom we compel into our schools. In the midst of this, *Emile* began clamoring to be revisited not only because it will have been inaugural of a certain pedagogical scene, the scene of natural education or an education by nature, that is, by the very nature of things as they are, which is the most fitting education of a free citizen, who submits only to those constraints that result from the nature of life and never to the arbitrary constraints imposed unjustly by fellow men. Not only, then, this general scene, so powerfully evoked or invented by Rousseau, led me back to his text, but also the very specific place given or denied in its pages to books, reading, literacy, or simply scholarship, in the more classical sense of the term. For it was this classical model of learning from books that *Emile* famously sought to replace with its model for a non-scholarly, natural education.

So, let's reread moments from that very familiar elaboration in *Emile*, the one concerning all the pernicious effects of reading to which the traditionally schooled young have long been exposed, all that from which Rousseau plans to protect his pupil by putting off teaching him to read and learning what books are for until, *as it were*, he learns to read for himself, naturally. We will pick up the thread of this "as it were," as it were. That is, we will try to follow, *to read* how it could happen that anyone ever learned to read naturally, as it were, for or by himself/herself. Will there not have to have been some spirit or specter of another, some other than the apprentice reader, present, *as it were*, at this initiation into a repetition, at this repetition of initiation, or at this initiating repetition by which *Emile* comes to read, finally? We must be prepared to scrutinize how this moment of a natural reading education gets figured in the text when it is time for it to occur. And we will be on the look-out, so to speak, for the specters that *Emile* is going to have to conjure up in order to teach its pupil to read.

Or rather to let *Emile* teach himself to read when the time comes, For *Emile* learns to read, by himself, only once its usefulness to him has been made felt, "*renduë sensible*." Before

this can happen, the child will be spared the great misery of reading:

En ôtant ainsi tous les devoirs des enfans, j'ôte les instrumens de leur plus grande misère savoir les livres. La lecture est le fléau de l'enfance et presque la seule occupation qu'on lui sait donner. A peine à douze ans Emile saura-t-il ce que c'est qu'un livre. Mais il faut bien, au moins, dira-t-on, qu'il sache lire. J'en conviens: il faut qu'il sache lire quand la lecture lui est utile; jusqu'alors elle n'est bonne qu'à l'ennuyer.¹⁰

Rousseau here reiterates in effect the main tenet or pretense of this pedagogy, namely the principle of freedom from arbitrary constraint. This principle is famously represented in the earliest pages of the book by the protest against the practice of swaddling newborns. Let their limbs be free, cries Rousseau, do not bind them. In this passage from Book II, the instruments of binding are books, which are like swaddling clothes inasmuch as they bind the child's body to the sole activity of the mind, an activity moreover which is as yet useless to the child, or so it is implied here. In other words, it is assumed, rather than argued, that this utility appears only with a certain delay in childhood. In the place of any argument, we are merely shown or told that Emile, the imaginary pupil, does not naturally learn to read before the age of twelve. The natural delay, in other words, is introduced into the narrative through the example of its principal fiction (or *prosopopeia*), who or which is called Emile. Naturally, Emile will not have learned to read by age twelve.

At this point, however, Rousseau's *gouverneur*/narrator is called upon to respond to an intervention from a faceless, rhetorical "on" who articulates a certain necessity. "Mais il faut bien, au moins, *dira-t-on*, qu'il sache lire." The fact that the *gouverneur* recognizes this necessity without delay ("J'en conviens") suggests there is no need to question whether it is a necessity of reason, of natural reason, or a necessity of men, imposed by men, thus, whether it is imposed as a constraint of nature, the facts of life and death, or as an artificial constraint. This question is not explicitly posed but it is implicitly answered

for Emile who will learn to read, naturally by himself, without the misery of constraint. Rousseau moves to preempt the apprenticeship of reading under the reign of necessity or constraint, that *fléau* of childhood, when he rearticulates the law laid down by the other, the neutral, faceless, dare I say spectral “on” who or which pronounces: “il faut qu’il sache lire.” “J’en conviens,” responds the *gouverneur* to this ghostly intervention; il faut qu’il sache lire quand la lecture lui est utile.” Instead of a painful necessity, there would be desire to appropriate what is useful.

How, then, is writing/reading useful? Rousseau will supply a general definition of the utility of this art, but he will also insist that this utility can be made “sensible” at any age. Thus, it would seem, at any age a child can be made to feel the utility of writing, for or by himself, and therefore be able to learn the art more or less painlessly, without inflicting the kind of torment Rousseau deplors. But the text does not draw this latter implication, which makes for something of a problem in the logic of the passage we’re trying to read. Specifically, the idea that writing’s utility can be sensed, grasped at any age challenges the other assumption made here to which we’ve already pointed. It is the assumption concerning the natural delay affecting the appearance of this utility to Emile. But, granting the other assumption, and if one may naturally learn to read at any age, then it is neither more nor less natural to learn by age four than by age twelve. None of these problems is allowed to derail what has been put in motion here once the necessity to learn to read has been made felt as desire. Emile learns to read naturally, without constraint and under the sole tutelage of his own desire, which naturally is the desire to appropriate something to himself, to interiorize it, or more simply, as we will see, to eat it.

Here is the continuation of the passage:

Si l’on ne doit rien exiger des enfans par obeïssance, il s’ensuit qu’ils ne peuvent rien apprendre dont ils ne sentent *l’avantage actuel et présent* soit d’agrément soit d’utilité; autrement quel motif les porteroit à apprendre? L’art de parler aux absens et de les entendre, l’art de leur

communiquer au loin sans médiateur nos sentiments, nos volontés, nos desirs, est un art dont l'utilité peut être rendue sensible à tous les âges....

"L'art de parler aux absents et de les entendre" designates reading as spectral art, as place of possibility of address to and by the absent ones. This spectral dimension is clearly delineated here but it is even more clearly dispatched, swallowed up, in the rush of desire to appropriate an "avantage actuel et présent." These absent ones may be *au loin* but no distance is allowed to open up that does not arouse desire for an "avantage actuel et présent," meaning, present to the reader or to the one reading. There is no misery to be brooked because misery is not useful, that goes without saying. Children cannot want to learn to read if it is a misery, if it makes them miserable, if it is bad news. And by misery we must now understand whatever makes itself felt as the *absence* of a present advantage to the one reading, the one who is learning to read because he wants to, because he wants it for himself, to himself, and all to himself. The address to and from absence produces only misery if it cannot be appropriated as and by this presence-to-itself, all to itself. Rousseau will thus extoll reading as a source of pleasure and not misery, but in so doing he appears merely to apply the lesson being taught here, which is that children will learn naturally to read as soon as they see reading's usefulness.

Here is where we must perhaps acknowledge the continued force of *Emile's* example in a basic principle that still guides pedagogy today. The pleasure principle is the tutelary *gouverneur* that watches over or guides Emile's appropriation of the art of reading. And reading pedagogy has largely remained, I would argue, within the scope or under the sway of this governing principle.

This pleasure principle only works, however, if it ever really works at all, on the condition of that which we're now calling spectrality. The appropriation to the present one or to (the) one's presence is haunted from the first and in principle by a certain absence that opens up along with or simply as the possibility of communicating it and with it. The pleasure of

appropriation is in principle or necessarily haunted by that inappropriability called specter, ghost, phantom. Which is why Rousseau's text cannot entirely conjure it away. We've already remarked the figure it assumes here, the figure of the third person pronoun, the faceless, rhetorical *on*.

This spectral pronoun figures prominently in the culminating act of this non-drama, this natural scene of reading's pedagogy. A note arrives, in fact many notes or *billets*. They are to Emile, addressing Emile, who because he cannot read them must show them to another. Since the pleasure principle is presiding, the *billets* bring no misery. On the contrary, all of them arouse desire for some pleasure or gratification, ultimately for food, for what can be internalized and appropriated. Emile learns to read as a natural extension into space and time of his desire to appropriate something to himself.

Something or someone: *quelqu'un* or simply *on*. In this passage, one has to pay attention to what is going on with *on*. Its referent is shifted rapidly around in a quick succession of scenes and sentences, now this one, now that, now absent, now present, and finally at once absent and present, but just one reading, as it were, by or for himself. I cite a subsequent paragraph:

L'intérêt présent, voilà le grand mobile, le seul qui mène surement et loin. Emile reçoit quelquefois de son père, de sa mère, de ses parents, de ses amis des billets d'invitation pour un dîné, pour une promenade, pour une partie sur l'eau, pour voir quelque fête publique. Ces billets sont courts, clairs, nets, bien écrits. Il faut trouver *quelqu'un* qui les lui lise; ce *quelqu'un* ou ne se trouve pas toujours à point nommé, ou rend à l'enfant le peu de complaisance que l'enfant eut pour lui la veille. Ainsi l'occasion, le moment se passe. *On* lui lit enfin le billet, mais il n'est plus temps. Ah! si l'*on* eut su lire soi-même! *On* en reçoit d'autres; ils sont si courts! Le sujet en est si intéressant! *on* voudrait essayer de les déchiffrer, *on* trouve tantôt de l'aide et tantôt des refus. *On* s'évertue; *on* déchiffre enfin la moitié d'un billet; il s'agit d'aller

demain manger de la crème...*on* ne sait où ni avec qui...combien *on* fait d'efforts pour lire le reste!

With one exception, the *on* here is each time poor Emile, who must find *quelqu'un* to read to him, *quelqu'un* who may not be where he or she is supposed to be, or who may be avoiding just such importunities. Someone or rather *on* reads the note to him at last, too late. The scene then consists in *on* learning to read in the place of *on*. *On* is on its own only so long as it can read from the place of the other *on*. *On* can read to himself, or he can "lire soi-même" as Rousseau puts it, only if he reads as another and as another does, and only because one *on* can comprehend and be comprehended by another. *On* within *on*. Each one within the other. But also each without the other, each exterior to and inappropriable by the other.

The inappropriable absence of the other: this is what has to be learned and this is what reading teaches again. One has already learned it, for otherwise one could not learn it again. What we call reading in the proper sense or *à la lettre* would be but the passage through the narrow stricture of that little word *on*. Like everyone, Emile must learn to read *on* for himself, to "savoir lire soi-même" in Rousseau's formulation that also makes "soi-même" into a direct object here, dividing the *même* within/without itself. Within itself without itself, one that comprehends another one, not the same one but the same *on* all the same. The haunted "on" of an ontology that will forever be troubled in its accounting on the basis of the one and only one. It will always be an ontology haunted by the spectral *on* within and without everyone.

Rousseau's paragraph leaves Emile struggling "pour lire le reste." Not enough time remains to read this remains of a word, which here designates all that Emile must strive yet to read and to appropriate if he is to have the desired *crème*, tomorrow: "il s'agit d'aller demain manger de la crème...*on* ne sait où ni avec qui...combien *on* fait d'efforts pour lire le reste!" Not enough time remains to read this *reste* because we needed some rather long preliminaries if we were to have a chance to be once more astonished at what is, after all, the most natural scene in the

world, or so we continue to teach ourselves to believe. Now perhaps we can begin both to recognize this scene as naturally spectral and to admit that there is nothing really astonishing at all about that. For *ils sont toujours là, les spectres*. And they are always teaching someone to read, which is to say, to live with specters. This is the secret of our pedagogy. One day, perhaps, we as scholars will admit to this thing we know, for having also learned it from some ghost, for example, the one we call by the name Rousseau.¹¹

If there had been more time remaining, I would have proposed that we try, despite the difficulty, to read the *reste*. That is, to read a little more of this letter, which promises such pleasures to pupils like Emile that it has kept them learning to read naturally and painlessly for two and a half centuries at least. Or so we profess to believe as scholars. This pedagogical pleasure principle remains the creed of those who learn or teach to read and who must presume such a thing is simply possible, a possible thing, as if it were a thing rather than the specter or specterization of all things possible. And yet of course we also *know*, somewhere, consciously, unconsciously, that specters are there, always, “as soon as we open our mouths,” whether or not to ingest some cream. The desire to speak with specters, to do what Rousseau calls “parler aux absents et les entendre,” this is what causes to yawn open that figure of self-presence encased in the bodies of the presently living, my body or yours, always someone’s, the proper and appropriated body of someone living, thus not a specter of himself or herself. But already, all the same, this living one, this reader, for instance, is specterized for being able to “parler aux absents et les entendre.” Scholars know this as well but still must believe, so very absurdly, that no specters can assist them in their work, the work of a life or of living.

Because I began by pointing to the event that was *Spectres de Marx*, let me conclude by returning to that text or letting it return, like a specter. The opening lines of the first chapter, “Exorde,” describe or inscribe the trace of this text’s own event in or through another, through another’s coming forward and speaking, *as it were*. This opening phrase, the *incipit*, is a spectral event, neither fictional nor non-fictional,

performative, would one say if that did not imply somewhere a self-knowing self-presence. The phrase comes, *as it were*, from nowhere, *quelque part, de quelqu'un qui dit*. I had not recalled precisely that the phrase opens with a series of pronouns, beginning with the third person indefinite pronoun: *quelqu'un*. "Quelqu'un, vous ou moi..." are the first words of this first chapter. What I had not specifically remembered is this order of pronouns: third, second, first, which reverses the ordinarily numbered series but preserves, perhaps, the division between the non-personal third and personal first/second pronouns (to recall Benveniste's distinction). It depends how one interprets the play of commas, the spectral punctuation of "Quelqu'un, vous ou moi, s'avance et dit: *je voudrais apprendre à vivre enfin*." A specter has begun to speak, from the first word, as soon as some mouth opens and says: "Quelqu'un/vous ou moi...*je*. The opening sentence opens itself to this event whereby another, another you or me but also still another other, comes forward in or as desire that calls forth something. "Quelqu'un, vous ou moi" begins to speak, begins to write, begins to give this text to be written when he, she, or it comes forward and says "I/*je*" "*je voudrais*," "*je voudrais apprendre à vivre enfin*."

Someone: a child, a student, a scholar, perhaps, an old man, a still older woman, but, finally or first, no one at all—*on*, we would say if we were speaking French, but in English, I write or translate: "Someone, you or me," in any case, specter, and more than one.



Notes

¹ It was on one of these occasions that I read another essay, "The Ghosts of Critique and Deconstruction," which shows some

affinities with the present one, in particular with the notion of spectral scholarship. This essay has been reprinted in *Deconstruction: A Reader*, ed. Martin McQuillan (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001), pp. 198-213.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Galilée, 1993), p. 15; *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994).

³ See in particular Emile Benveniste, "Relationships of Person in the Verb," in *Problems in General Linguistics*, trans. Mary Elizabeth Meek (Coral Gables: University of Miami Press, 1971), pp. 199-201.

⁴ Maurice Blanchot, "La Voix narrative" (le 'il,' le neutre)," in *L'entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), p. 558.

⁵ Cf. Benveniste, op. cit., p. 199: "'I' and 'you' are reversible: the one whom 'I' defines by 'you' thinks of himself as 'I' and can be inverted into 'I,' and 'I' becomes a 'you'."

⁶ See Blanchot, *Le pas au-delà* (Paris: Gallimard, 1973) and Derrida, "Pas," in *Parages* (Paris: Galilée, 1986).

⁷ Blanchot, "Le pont de bois (la répétition, le neutre)," op. cit., pp. 581-82. Once initiated in these final lines of the section, the dialogic or polylogic form continues through the next section, "La littérature encore une fois."

⁸ We are thus reminded of Blanchot's essay "Les trois paroles de Marx," which prompted Derrida to write in *Spectres de Marx*: "J'aurais voulu citer ici tout entières, pour y souscrire sans réserve, les trois pages admirables qui portent donc pour titre 'Les trois paroles de Marx'. Avec le sobre éclat d'une incomparable densité, de façon à la fois discrète et fulgurante, leurs énoncés se donnent moins comme la réponse pleine à une question qu'ils ne se mesurent à ce dont il nous faut répondre aujourd'hui, héritiers que nous sommes de *plus d'une* parole, comme d'une injonction *disjointe*" (39).

⁹ I have written elsewhere about this development from different angles; see my *Division of Literature, or the University in Deconstruction* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), especially chapters 1, 2, and 5.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, IV, *Emile, ou de l'éducation*, pp. 357-58.

¹¹ In this sense, Derrida's *De la grammatologie* undertook a hauntological or spectrological analysis of Rousseau's text (or specter). It thus inaugurated a new spectral scholarship, and not only for Rousseau scholars, of course.

WHO'S THERE?—OR HOW NOT TO KEEP A SECRET

Samuel Weber *is the Aralon Foundation Professor of Humanities at Northwestern.*

Let me begin with a word of thanks—or rather, three words of thanks. First, to the organizers of this conference, Christine Thuau and Alison Rice above all, for having invited me to participate in this session; then, to Jacques Derrida, for having taken time out of his incredibly busy schedule to be with us this afternoon; and finally, to Peggy Kamuf, whose wonderful talk on “The Haunts of Scholarship” is the best introduction I can imagine into “les joies de re-vivre,” and which by linking the question of “haunting and spectrality” not just to “literature,” but to the trials and tribulations of acceding to that literature—namely through *reading*—reminds us that the pleasures involved are anything but pure or unmitigated. If reading, as she suggests via her discussion of Rousseau, Blanchot and Derrida, is a privileged *haunt* for specters that remind us of the limits of the desire for appropriation, then it is no wonder that such an ostensibly banal and everyday activity could generate as much controversy and passion as has reading over the past few decades. For confronting ghosts is rarely a harmless activity and if reading is one of their favorite hangouts, we need not be surprised that it is either avoided, denigrated or, which amounts to the same, studiously ignored. Indeed, a certain kind of

scholarship could be said to consist in the neutralization of reading, at least as it entails the encounter with the limits of appropriability—which are also the limits of what we call “meaning.” For “meaning” is the word that designates the appropriability of language and it is *meaning* that has traditionally served to exorcise the specters that haunt reading. As readers of *Specters of Marx* will remember, however, such “exorcisms” never simply *do away* with what they try to banish, they also evoke it and thereby tend to invest it with new powers. I strongly suspect that this will turn out to be the case for what a recent issue of Harvard English Studies proclaimed to be *The Return of Thematic Criticism*.¹

There can be little doubt that thematic criticism has returned in force in the past decade. But reading must address with more than just the “thematic” or “semantic” contents of texts if it is to engage the specters that haunt it. Otherwise it will remain, in one way or another, caught in precisely the kind of problem that Peggy Kamuf discerned in Rousseau’s *Emile*, forced to invoke or to presuppose “someone”—“quelqu’un (qui) ne se trouve pas toujours à point nommé—to serve as the initial, paradigmatic, authoritative *reader* of texts that otherwise might not be appropriable as a meaningful message. But this “someone” remains not just absent, perhaps, but spectrally present, “there,” in the manner of a ghost or specter. It is one aspect of this spectrality of this being-there, this spectral *Da-sein*, that I want to try to explore, all too briefly, by turning to a very different text, one which however plays a major role in *Specters of Marx*, and not just there. It is a text that exemplifies the problem that Peggy Kamuf discerned in Rousseau, namely that of “savoir lire soi-même”—of knowing how to read *for* oneself and reading *oneself*. The text begins with an apparently straightforward question:

Bernardo: Who’s there?

The response it provokes, however, already suggests this question may not be as easy to answer as one might be expected:

Francisco: Nay, answer me. Stand and unfold yourself.
(*Hamlet*, I. i)

These are, of course, the opening lines of *Hamlet*, ushering in the scenes that figure prominently in *Specters of Marx*. I propose that we reread those opening scenes, in which of course the ghost of King Hamlet makes his appearance—but also his disappearance, and not just once but repeatedly. Surrounding this series of apparitions, a series of events take place that could prove to be quite significant for the problems with which we are concerned. To Bernardo's question, "Who's there?" Francisco, another sentinel, responds first by insisting on an *answer*: "Nay, answer me!" and then by indicating just what *kind* of an answer he expects: "Stand and unfold yourself." Thus, the opening question, "Who's there?" provokes a response that is also a command, insisting that the questioner provide the answer to his question—"Nay, answer me"—and then indicating just what that answer must consist in: namely, in the other taking a "stand" in order thereby to "unfold yourself."

This fairly straightforward exchange thus introduces two interrelated presuppositions that the following scene, and play, will proceed to dismantle. First, that it is possible to take a "stand," once and for all, and second, that it is possible to respond to the question, "who's there" precisely by "unfolding" oneself. This presumes that the answer to the question, "who's there?" resides *in* the one who "is" there. However, as Jacques Derrida has written, and Peggy Kamuf has quoted, if the "there" is haunted, neither of these two presuppositions can be regarded as self-evident. Once, that is, "ils sont toujours là, les spectres... ils nous donnent à repenser le 'là' dès qu'on ouvre la bouche..."—and who knows, maybe even *before* we open our mouths.

It is this task of rethinking the 'there'—which includes not just the nature of *place*, but also "our" relationship to it and its relationship to "us"—(it is this task) that my very cursory reading of the opening scenes of *Hamlet* will seek to address.

When Hamlet begins, the ghost has already been there. And of course it will reappear. For the moment, however, the ghost is

invisible. If, then, there are good grounds for asserting that this ghost, like all ghosts, is “*toujours là*,” awareness of its being—there is not the same at all times, in all places, and for all people. Scholars, for instance, as Derrida reminds us, are often not on very good terms with specters, and Marcellus confirms this a few lines later when he recounts how Horatio’s has reacted to the report of the ghost’s sighting:

Horatio says ‘tis but our fantasy,
And will not let belief take hold of him
Touching this dreaded sight twice seen of us. (I.i.23-25)

When however moments later the ghost makes its appearance, and Marcellus reminds Horatio of his obligation: “Thou art a scholar; speak to it, Horatio,” this is how the scholar addresses the ghost as a *usurper*:

What art thou that usurp’st this time of night
Together with that fair and warlike form
In which the majesty of buried Denmark
Did sometimes march? By heaven I charge thee, speak.
(46-48)

The scholar, Horatio, charges the ghost with *usurping* both the time of his appearance and the “fair and warlike form” of the dead King. As a scholar, Horatio questions the ghost’s *legitimacy* and insists not just that it speak, but that it *account for itself*.

No such accounting is forthcoming. The ghost remains silent. Marcellus suggests that “It is offended.” Small wonder: the ghost of the murdered King finds itself greeted as a usurper! Faced with this non-response, Horatio does what scholars often do: he provides an historically grounded, general theory of spectral apparition:

In the most high and palmy state of Rome
A little ere the mightiest Julius fell,
The graves stood tenantless, and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets;
As stars with trains of fire, and dews of blood,
Disasters in the sun [...]
And even the like precursor of feared events,

As harbingers preceding still the fates
And prologue to the omen coming on,
Have heaven and earth together demonstrated
Unto our climatures and countrymen.

Enter GHOST. (113-125)

According to Horatio, ghosts make their appearances at times of great social crisis, when violence, regicide, instability disturb not just the living but the dead, empty the graves and call forth cosmic portents of a “feared” future. Ghost appear, in a word, when the “time is out of joint.” Having unfolded this theory, Horatio is abruptly interrupted by the reappearance of the thing itself, the object of his theorizing, whom he now greets as follows:

[...] Stay, illusion.

[GHOST] *spreads his arms.*

If thou has any sound or use of voice,
Speak to me.

If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me.

If thou art privy to thy country's fate,
Which happily foreknowing may avoid,
O, speak!

Or if thou hast uphoarded in thy life
Extorted treasure in the womb of earth,
For which, they say, you spirits oft walk in death
Speak of it. (128-139)

When however all of this haranguing, concluding with a scarcely veiled threat, brings no response, the scholar has no choice but to turn to the policeman:

Stop it, Marcellus.

MAR. Shall I strike at it with my partisan?

HOR. Do, if it will not stand.

BER. 'Tis here.

HOR. 'Tis here. [*Exit GHOST.*]

The best efforts of the scholar serve only to show the limitations of the attempt of such scholarship to provide a response to the ostensibly so simple question, "Who's there?". The Ghost refuses to take a stand and "to unfold itself." The apparition may be "there"—but its being-*there* does not translate into a being-*here*. "There" is not the opposite or complement of "here": it designates a very different type of *place*, one that will have to be addressed in a very different way if it is to begin to unfold its secrets.

The difference involved, of course, is personified in that between Horatio and Hamlet. Hamlet, too, of course, wants to get to the bottom of the mystery, to find out "What may this mean/That thou, dead corse, again in complete steel/Revisits thus the glimpses of the moon,/Making night hideous..." (I.iv.51-54). Nevertheless, despite his desire to get to the bottom of the enigma, Hamlet's his encounter with the ghost takes a very different turn from that of Horatio. First, he acknowledges a certain legitimacy in the process of questioning itself, rather than regarding it *only* as a temporary transition on the way to an answer: "Thou com'st in such a questionable shape/That I will speak to thee. I'll call thee Hamlet,/King, father, royal Dane." (43-45). Hamlet, in short, treats the ghost with a certain respect. And after asking after the meaning of the ghost's return, he allows that it might just involve "thoughts beyond the reaches of our souls" (56). But above all, it is not only in his *words* that Hamlet's manner of addressing the ghost distinguishes itself from Horatio's, but in his *gestures*. When the ghost beckons Hamlet "to go away with it," Hamlet decides to follow the ghost "to a more removed ground" despite the efforts of Horatio and the guards to hold him back.

Unlike the soldiers and scholars, then, Hamlet responds to the ghost not by standing his ground, nor by demanding that the other take a stand, but by removing himself from the security of his friends and protectors. To be sure, this movement is not tantamount to an unconditional self-abandonment, for after following the ghost for a while, Hamlet finally refuses to go any further, enjoining the ghost to "speak." This the ghost then does.

Since there is no time left to retell a story that you all know well, we can skip its content and go directly to the ghost's final admonition to Hamlet before disappearing: "Remember me!" Hamlet's response to this charge defines both his particular dilemma and perhaps that involved in addressing ghosts more generally:

...Remember thee?

Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat

In this distracted globe. Remember thee?

Yea, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records

All saws of books, all forms, all pressures past

That youth and observation copied there,

And thy commandment all alone shall live

Within the book and volume of my brain,

Unmixed with baser matter. (91-104)

Were there time, I would have tried to underscore the specificity of Hamlet's response here—his pledge to *remember by forgetting*—by contrasting it with a similar exhortation of one on the verge of departing, namely, the last words of Oedipus at Colonus, who also enjoins his listeners to "think on me...being dead" (OC 1554).

Two legacies, with an almost identical message, but a very different significance. Perhaps because King Oedipus is not a ghost and King Hamlet is one—and that the meaning of his message will turn out to destroy the one to whom it is addressed and who must forget in order to remember.

But if *Hamlet* thus becomes the drama of an *acte manqué*, that act originates, perhaps, in the final scene I want to discuss, again all too briefly. This scene brings no new message, no new meaning. Indeed, all it seems to do is to cast an odd light over everything that has gone before and perhaps that will come after. It is the scene that ends the First Act. After his encounter with the ghost, Hamlet, who has been rejoined by Horatio and Marcellus, simply seeks to swear these two to secrecy about what they may have seen and heard. They are to pledge themselves to utter secrecy, without the slightest ambiguity:

That you, at such times, seeing me, never shall,
With arms encumbered thus, or this head-shake,
Or by pronouncing of some doubtful phrase,
As ‘Well, well, we know’, or ‘We could, and if we
would’
Or ‘If we list to speak’, or ‘There be, and if they might’

Or such ambiguous giving out, to note
That you know aught of me—this do swear,
So grace and mercy at your most need help you. (172-
79)

Hamlet, in short, seeks to *keep the secret* of the ghost, in order to follow its injunction to action. The only problem is that each time the two others are called upon by Hamlet to swear their oath of secrecy, something prevents it: the voice of the ghost, coming from “under the stage” and reiterating the command, “swear.” Three times the company prepares to swear, and three times they are interrupted and prevented from doing so by the voice of the ghost, echoing Hamlet’s command to “swear.” At first, Hamlet tries to a quiet place, a place where you could hear yourself speak, suitable for taking an oath:

Ghost. [*Beneath*] Swear.

Hamlet. Hic et ubique? Then we’ll shift our ground.

Come hither gentlemen,

And lay your hands again upon my sword.

Swear by my sword

Never to speak of this that you have heard.

Ghost. [*Beneath*] swear by his sword.

Hamlet. Well said, old mole! Canst work I’ th’ earth so
fast?

Once more remove, good friends. (148-161)

But no matter how much Hamlet will “shift” his “ground,” he will never find a *place* that will allow him to swear his companions to secrecy. For under every place the voice-off of the ghost will repeat, echo and prevent his command from being fulfilled. “Swear!” It is this that provokes Hamlet to make his celebrated put-down of Horatio and perhaps of scholarship and

philosophy in general: "There may be more things in heaven and earth...than are dreamt of in your philosophy." The voice-off of the ghost is one of those things. Another, however, is the place that that voice thereby defines. It is the *stage* of a theater, a place always directed elsewhere, and where words return to haunt us, sometimes even before they have been spoken.²



Notes

¹ Werner Sollers, editor, *The Return of Thematic Criticism*, Harvard English Studies, no. 18, Cambridge, MA: Harvard UP, 1993.

² Were there space enough and time, it would be tempting to articulate this stage with the one celebrated by another *Jacques*, in *As You Like It*. Instead, I will only recall the end of his remarkable discourse on the "seven ages of man," where he recounts the "Last scene of all, that ends this strange eventful history," namely that of a "second childishness and mere oblivion, sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything." (*As You Like It*, Act II, Scene 7, 164-67.)

"LE GRAND FANTÔME": ACTOR AS SPECTER IN DIDEROT'S *PARADOXE SUR LE COMÉDIEN*.

Heather Howard is a candidate in philosophy at the University of Los Angeles, California.

"Rien...[]...ne ressemblerait tant à un comédien sur la scène ou dans ses études, que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur les cimitières, en élevant au-dessus de leurs têtes un grand drap blanc au bout d'une perche, et faisant sortir de dessous ce catafalque une voix lugubre de fantôme qui effraie les passants" (IV 1382).

Considered a manifestation of Diderot's mature thought on theater, *Le Paradoxe sur le comédien* (1769) can be seen as an evolution in both form and content from the *philosophe's* earlier works on drama. Unlike *Les Entretiens sur le Fils Naturel* (1756) and *De la poésie dramatique* (1758), which were textually and referentially linked to Diderot's plays (respectively *Le Fils Naturel* and *Le Père de famille*), the *Paradoxe* presents itself as an independent theoretical text in dialogic form. Its primary focus—the status of the actor—creates a paradox which has become the focus of twentieth-century critical debate. How can the actor portray emotion when he himself experiences no

feeling? Throughout the *Paradoxe*, Diderot refers to the stage artist as a "grand fantôme" who learns to dominate and efface the self, becoming a ghostlike figure ready to assume any role. To perfect a character, the actor becomes a *revenant*, playing out a role repetitively both in rehearsal and onstage. In addition, the character itself is a fictional specter created through an amalgamation of real world observations.

Whereas we, the audience members, remain invisible and silent for the duration of the play, the great actor temporarily dominates the stage, provoking in us the emotions that he himself will never feel. On stage this apparition has the power to deeply affect, even frighten, the spectator, but the actor's shadowlike presence quickly dissipates backstage. At the play's end an exchange has been made between actor and spectator. While the actor returns home with no further obligation to either his character or to the audience, the spectator re-emerges into society marked by the strong emotional impressions of the play. When he leaves the theater, the audience member does not forget the dramatic lessons of good and evil. Morally transformed, the beholder's self-improvement will govern his future actions in society. Although Diderot thus assigns theater an imminently social function, the actor himself is truly phantomlike within society itself, as quiet and unnoticed as the audience during a performance. However, the actor, a silent witness of social events, becomes a mirror of society at large, reflecting this world back to the spectator through the screen of theatrical convention.

The theater was certainly not a glamorous career choice in the eighteenth century. As Diderot points out, the profession labored under an historical prejudice: "L'avilissement des comédiens modernes est, ce me semble, un malheureux héritage que leur ont laissé les comédiens anciens" (IV 1408-9). Unlike other more noble professions, which assured one social status from childhood onwards, parents did not choose to educate their children in theater. Most actors were forced into the job out of economic necessity. No one ever became an actor out of pure virtue or out of a disinterested desire to improve humanity. Diderot imagines transforming the social role of theater through a radical change in the actor's own status: "...je pense à

l'influence du spectacle sur le bon goût et les mœurs, si les comédiens étaient gens de bien et si leur profession était honorée" (IV 1409). If the acting profession were itself more respected, actors as individuals could move upwards in society, exerting a greater social influence both on and offstage. The great actor would then become "l'honnête homme" within society itself, an example of moral purity to others. Not only would playwrights create finer works to match the reputation of the actors, but the nation's moral standards would improve as a result.

Diderot's new, improved stage artist would become a highly visible entity outside of the theater, a figure closer to our modern notion of the "star" who both draws audiences and gives generously to charity. This actor would indulge his own feelings as *homme sensible*, learning to act with compassion towards others. However, as a performer, the *comédien* would begin to put himself first. Rather than playing just any character, he could now demand that roles be tailor-made to his needs. As a result, his ego and his emotions would interfere with his acting, undermining his performance onstage. The actor as "honnête homme," with a heart, a strong personality, and an influential social presence offstage runs counter to Diderot's own definition of the *comédien* as unfeeling, soulless, and invisible in society. Diderot quickly admits that a complete transformation of the actor's social role would be a difficult metamorphosis.

In fact, it is in Diderot's interest to extend and reinforce the actor's abject condition. Only because the *comédien* does not stand out in a crowd can he discretely observe the conditions and events of the society around him. The phantom is, as Jacques Derrida points out in *Les Spectres de Marx*, simultaneously present and absent: "fantôme ou revenant, sensible insensible, visible invisible, le spectre d'abord *nous* voit...[]...il nous regarde, avant même que nous *le* voyions..." (165). The actor exists offstage, yet he takes up so little individual space that he rarely stands out. In contrast to his performances, the events of his miserable existence seem petty. He cares little for the company of others and as a result has few friends. His emotional neutrality gives him the objectivity necessary as an ideal

observer—he does not become personally involved in the dramas he witnesses.

Diderot postulates the *comédien's* insensibility as pre-existing and innate:

On a dit que les comédiens n'avaient aucun caractère parce qu'en les jouant tous ils perdaient celui que la nature leur avait donné, et qu'ils devenaient faux...[]
...Je crois qu'on a pris la cause pour l'effet, et qu'ils ne sont propres à les jouer tous que parce qu'ils n'en ont point. (IV 1407)

Unlike Rousseau, who described the stage artist as losing the self through his many roles, Diderot defines the actor as an empty shell, ready to adapt to the specifications of any character. Despite this natural tendency to insensibility, the actor's transition to the stage is not often an easy one. It is only through a long battle with the self that the actor succeeds in separating out all emotions which might interfere with his role. Through continuous rehearsal, the actor perfects his control of gesture, facial expression and voice. The actor is truly a *revenant*, repeating again and again the signs of his role. With practice, self-domination becomes self-possession. The self-effacement which is necessary to adopt a variety of roles becomes a complete emptying of self once the actor is onstage. Observing the well-known actress, la Clairon, during rehearsal, Diderot describes this evolution. To perfect her role, la Clairon chooses an "ideal model" which exists beyond and outside of the self: "sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle..." (IV 1381). For each new character she plays, la Clairon creates a new personal "ghost," combining the role's historic traits with her own particular vision, the result of her observations within society.

Once la Clairon has completely mastered her role, she is no longer herself—she has consciously stepped aside, and, like a puppet, is now controlled by her character. Yet the great actress maintains an awareness of this transformation and is able to

observe her character with objectivity and critical acuity: "...elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double..." (IV 1282). This critical "dédoubllement de soi" remains an essential part of the rehearsal, as the *comédien* is able to witness and objectively analyze his own performance, while imagining its effects on a potential audience. Yet once the actor reaches the stage, this doubling effect gives way to a unity established within the character, as critical awareness of both audience and role disappears. The actor no longer has any personal stakes in the affect of his role-playing on the audience. Should he allow the self to re-emerge in the examination of his personal success, he would no longer be "in character."

Although the ghostlike actor never sees his own image in the mirror, he captures a reflection of the events and people around him: "Le grand comédien observe les phénomènes: l'homme sensible lui sert du modèle et trouve, de réflexion, ce qu'il faut ajouter ou retrancher pour le mieux" (IV 1398). The actor does not simply attempt to reproduce mimetically the emotions he has witnessed in society. Such scenes, like those dominated by the actor's own emotions, would fall flat on stage. Instead, the stage artist improves upon his observations, enlarging and exaggerating them to have a greater impact upon the spectator. We, the audience members, identify with the actor's performance because he is sending back a modified version of our *own* image. When we laugh or cry during a play, we do so out of self-recognition:

C'est l'oeil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint, et qui vous fait rire de ces fâcheux originaux dont vous avez été la victime, et de vous-même. C'est lui [le comédien] qui vous observait, et qui traçait la copie comique et du fâcheux et de votre supplice. (IV 1383)

The spectator, too, often misses his own reflection in the looking glass. Only through a theatrical encounter with the spectral *comédien* can this image, once corrected, be recovered.

This transmission of "sensibilité" from actor to spectator takes place silently, automatically, as neither party must acknowledge the other's presence or the theatrical illusion will be broken. In *Les Entretiens sur les fils naturel*, Diderot clearly explains why there must be no contact between actor and beholder during a play: "Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle" (IV 1145). Diderot's theater is no longer a social space where one goes to be seen, but instead a fictional universe where a contract of mutual indifference links actor and spectator.

During the performance, the spectator himself has become the phantom: "ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre: jouez comme si la toile ne se levait pas" (IV 1310). With this imaginary "fourth wall" in place, the actors no longer seek to impress the audience member with a mastery of their roles. Instead, the *comédien* demonstrates his acting ability through a complete absorption in the events of the play. Through the beholder's exclusion, the play's fiction becomes all the more convincing to its audience. The spectator witnesses events which do not depend on him for narrative progression. Through his character, the actor addresses the feelings of the audience members who, in entering the theater, have tacitly agreed to be fooled by the actor's skill. The great actor's talent is the ability to "bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes..." (IV 1412). These "symptômes" are not the indications of true feeling, but instead a series of coded theatrical conventions which are recognized by the audience. The actor thus reproduces the series of learned gestures and expressions practiced countless times—the signs which identify a certain character.

The beholder, having left his own predisposition for good or evil at the theater door, begins the performance at an emotional *degré zéro*. The same *sensibilité* which is so dangerous to an

actor's success becomes necessary if the audience is to be truly affected by the play: "Remplissez la salle de spectacle de ces pleureurs-là, mais ne m'en placez aucun sur la scène" (IV 1383). For the duration of the show, the spectator is governed by emotion rather than reason. Whereas the beholder leaves the theater deeply moved by the experience, the actor only perceives the after-effects of his physical exertion on stage:

[il] éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous [le spectateur] qui remportez toutes ces impressions. (IV 1384)

When the theater doors close, the actor once again becomes a phantom, leaving the audience member to sort through his impressions of the play.

Fortunately for us, Diderot chose to document the post-theatrical experience of one exemplary spectator, himself. The day after attending a performance of Sedaine's play *Le Philosophe sans le savoir*, Diderot is so moved by his fellow playwright's work that, despite the frigid winter weather, he hires a cab and rushes out to find his friend:

Le lendemain matin je me jette dans un fiacre, je cours après Sedaine; c'était en hiver, il faisait le froid le plus rigoureux; je vais partout où j'espère le trouver. J'apprends qu'il est au fond du faubourg Saint-Antoine, je m'y fais conduire. Je l'aborde: je jette mes bras autour de son cou; la voix me manque, et les larmes me coulent le long des joues. Voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine, immobile et froid, me regarde et me dit: "Ah! Monsieur Diderot, que vous êtes beau!" Voilà l'observateur et l'homme du génie. (IV 1395)

Diderot's reaction as *homme sensible* is expressed through tears and gestures, as he is too overcome to speak. Like a mediocre actor overwhelmed by emotion, he appears to have lost control of his own performance. Sedaine's genius lies in his ability to remain detached from the scenes he witnesses in

society-- like the great actor, he is an ideal neutral observer of humanity. He is thus able to translate Diderot's emotional reaction into language without himself being affected: "Ah! Monsieur Diderot, que vous êtes beau!" (IV 1395).

Diderot's scene of "social theater" has thus brought the relationship between actor and spectator full circle. The moral lessons of theater are carried out into society by a deeply moved audience-member who seeks only to share his emotions with others, perhaps encouraging them, too, to purchase a theater ticket. Only too conveniently, Diderot plays out his scene before a trained observer who will, perhaps, include the essence of the event in his next play, which, in turn, will be performed by a highly skilled actor to a new audience. The actor thus does not effect social change directly, but instead reflects back to society, through the spectator, a highly refined, perhaps purer image of itself.

In *Le Paradoxe*, Diderot described theater as a well-ordered society where each citizen surrenders certain rights for the common good. Yet Diderot never defines the actor as sacrificing sentiment for the moral improvement of the audience. Moreover, we have demonstrated that the actor enters into no acknowledged social contract but instead exists on the margins of society. Conscious self-sacrifice on the actor's part for a higher principle would involve self-interest rather than self-abandonment. The actor who hopes to affect his audience reveals his own emotional weakness. For Diderot's theatrical mechanism to function, the actor's role by definition involves the complete elimination of self and sentiment. The actor's greatness is indeed limited to his onstage performance and to mastery of the character he represents. Yet it is within the perpetuation of this fiction, what Diderot calls the ultimate "persiflage," that the audience members agree to be "haunted." The spectral relationship between *comédien* and spectator not only assigns theater a social function but it also defines society as theater. Diderot gives us no concrete answers as to *how* theater should transform society, but he implies that we are all social actors. As the the dialogue concludes between the two interlocutors of

Diderot's *Paradoxe*, one voice asks: "Ne dit-on pas dans le monde qu'un homme est un grand comédien?" (IV 1426).



Works Cited

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.

Diderot, Denis. *Oeuvres complètes*. 5 vols. Paris: Robert Laffont, Bouquins. 1995.

CHRONIQUE D'UNE MORT ANNONCÉE: LES MÉTAMORPHOSES DU POUVOIR DANS LE LÉGATAIRE UNI VERSEL (1708)

Martial Poirson is a lecturer and Ph D candidate at the University Paris X-Nanterre and a researcher for the Comédie-Française and for the B. N. F.

*"Mes passions et mes pensées
meurent, mais pour renaître; je
meurs moi-même sur un lit,
toutes les nuits, mais pour
repandre de nouvelles forces et
une nouvelle fraîcheur. Cette
expérience que j'ai de la mort,
me rassure contre la décadence
et la dissolution du corps (...); je
comprends que celui qui a fait
mon corps peut, à plus forte
raison, lui rendre l'être"*

Vauvenargues, *Oeuvres
posthumes et inédites*,
Maxime posthume 386¹

On décrit souvent la période 1680-1715 comme un après Molière sans saveur pour la production théâtrale, comme une sorte de génération perdue. C'est oublier les quelques 350 comédies qui ont été jouées et imprimées à cette époque, et faire peu de cas d'une production originale placée sous le signe du déclin, mais aussi du dévoilement. Comédie "fin de règne,"

comédie “du soleil couchant,” certes, mais surtout comédie du jeu sur les métamorphoses du pouvoir, à travers le thème dramatique de la mort, tour à tour mis en crise et légitimé. C’est ce que montre notamment *Le Légataire Universel* de Regnard, à plus d’un titre, en mettant en crise toutes les instances légitimes du pouvoir, toutes les sources de l’autorité, allant jusqu’à mettre en scène le sacrifice imaginaire du roi, au moyen d’une structure analogique implicite, en rendant compte d’un goût nouveau, stigmatisé par la publication du journal du médecin du roi, pour le corps pathétique du roi, sorte de métaphore du pouvoir dans le contexte très particulier de cette “fin de règne.”

D’abord, parce que c’est une pièce morbide qui n’hésite pas, au mépris de toutes les bienséances, à mettre en scène l’agonie d’un vieillard léthargique, à le faire mourir sous nos yeux, pour finalement révéler, pour les besoins de l’intrigue, qu’il n’est pas vraiment mort. Pièce à coloration médicale donc, cette comédie fonde en fait un genre dramatique ambigu dont elle pose les bases poétiques, celui de ce que j’appelle la “comédie morbide,” exploitant le fonds imaginaire du siècle et les interrogations médico-légales sur la “mort apparente” et le risque d’enterrer les morts... vivants. Elle préfigure en cela ce qui sera une des grandes préoccupations du siècle des Lumières.

Ensuite, parce que c’est une pièce sur l’imposture et le déguisement, dans la mesure où les personnages sont conduits à contrefaire le mort pour faire entériner un faux testament et ainsi capter un héritage. La loi est ainsi bafouée, utilisée contre elle-même et détournée au profit de la plus grande injustice. Et l’ordre social comme les institutions qui ont à charge de le maintenir sont assimilés à une mascarade.

Enfin, parce que c’est une pièce d’un profond cynisme, dont le but est de mettre à nu l’intérêt privé, fondement de la nouvelle économie politique en train d’émerger, par une démystification radicale de la morale conventionnelle. Les personnages sont décrits, sur un mode jubilatoire, dans un réalisme psychologique sordide qui ne sauve même pas les apparences.

La dramatisation de la mort est donc à la fois la fin et le moyen de la représentation esthétique, qui démystifie le pouvoir... pour mieux en réaffirmer la profonde nécessité sociale

dans une clôture morale des plus salutaires. Le simulacre politique apparaît finalement comme un mal nécessaire ou si l'on veut un moindre mal, et l'illusion consentie par le spectateur est seule susceptible de réaffirmer l'ordre social sur lequel il n'est désormais plus possible de faire planer de voile d'ignorance.

Sous le signe de la mort et de la décadence: le contexte politique et social

Qu'on la qualifie de "crise de la conscience européenne,"² de "fin de règne" ou de "déclin" du classicisme, la période 1680-1715 marque un tournant à la fois politique, social et artistique dans l'histoire de la France et du règne de Louis XIV. Et les années 1708-1709 tiennent une place de choix dans cette période où les historiens ont voulu reconnaître "l'automne du Grand Siècle."³ C'est l'époque où le Contrôleur Général Chamillart écrit au Roi une lettre désespérée pour lui exprimer son épuisement, et celui du royaume, miné par la banqueroute économique, fruit d'une politique de conquêtes militaires en perte de vitesse et par la dernière grande famine de l'Ancien Régime (le "grand hyver" de 1709). Peu d'époques ont semble-t-il eu une conscience aussi aiguë de leur caractère finissant⁴ et, selon moi, "fin de siècle" (avec toute l'ambiguïté que la modernité a attribué à ce terme).

La littérature, et en particulier le théâtre qui n'est pas en reste quand il s'agit de démonter les travers du temps, s'empare de ce contexte particulier et y puise un des renouvellements les plus spectaculaires, et les plus ignorés de l'histoire littéraire.⁵ La "comédie fin de règne," "comédie most-moliéresque," ou encore "comédie du soleil couchant," appellation générique qui regroupe un corpus hétérogène de plus de 350 pièces allant de la Comédie en cinq actes aux formes courtes nouvelles comme les "dancourades," se fait l'écho de ces temps peu glorieux, véritable envers ou si l'on veut revers de l'histoire légendaire du règne de Louis XIV. Période de profonde dissolution des valeurs et des repères traditionnels, où l'on prend à proprement parler le

parti de rire de tout, cette époque de la production théâtrale est véritablement un entre-deux. C'est une articulation problématique entre l'ordre classique finissant et la tentative de refondation des valeurs à la fois éthiques et esthétiques du XVIIIème siècle.⁶ Et c'est précisément cette insuffisance même qui va m'intéresser, tant il est vrai qu'on apprend plus des époques où tout va mal que de celles où tout se passe bien, en particulier dans la littérature.

On achève bien les morts

Mais il y a plus et on ne peut sans doute comprendre cette pièce sans évoquer le bouleversement mental qui s'opère, en particulier dans les façons de vivre la mort, si j'ose dire, c'est-à-dire dans ce complexe ensemble de représentations, de sentiments, de fantasmes, de dispositifs de rationalisation que constituent les mille et unes façons d'approcher la mort et de la domestiquer. On observe en effet un double mouvement contradictoire d'euphémisation de la mort,⁷ qui sera la tendance dominante du XVIIIème siècle et qui passe par le refus du "grand cérémonial" construit par l'âge classique pour constituer la mort en spectacle absolu, et de constitution d'un imaginaire morbide.

Cet imaginaire se nourrit de l'inflation d'une *vulgate* médicale qui vise en particulier à mettre en évidence la vie du cadavre après la mort. On passe en effet d'une conception de la "mort instant," moment de passage, à une conception de la "mort processus,"⁸ dynamique de long terme, qu'il s'agisse d'une continuation de la vie jusque chez le cadavre (phénomène de la mort apparente), comme le pensent certains, ou au contraire d'une contamination du malade par la mort (les léthargies notamment), comme d'autres le soutiennent. Les frontières de la mort sont, dès lors, bien plus troublées.

On assiste notamment à l'émergence de la figure du mort vivant, qui n'est pas une invention du XIXème siècle, comme on le prétend trop souvent. Et bien avant de représenter une créature investie par l'imaginaire littéraire, le mort-vivant correspond

bien plutôt à une peur nouvelle bien réelle, comme le montre l'étude des testaments: les testateurs multiplient les précautions, demandant à être veillés jusqu'à 48 heures pour ne pas prendre le risque d'être enterrés vivants, où plus curieux encore, demandant à être scarifiés, violemment stimulés, afin que l'on s'assure de leur mort effective.⁹ Certains auteurs s'essaieront même tout au long du XVIIIème siècle à un genre nouveau, le traité sur l'art de bien enterrer les morts.¹⁰

Et l'image du pouvoir, peut-être devrais-je dire "l'icône du pouvoir," telle qu'elle a été pensée et organisée par Louis XIV lui-même, à travers une mise en spectacle protocolaire de son intimité¹¹ et de son double corps, à la fois sacré et profane,¹² n'échappe pas, semble-t-il, à cette évolution des croyances. En effet les années 1700-1715 sont marquées par la diffusion et le succès des bulletins sur la santé vacillante du monarque. *Le Journal de la santé du Roi Louis XIV*, qui va de l'année 1647 à l'année 1711,¹³ où se succèdent les plumes des médecins Vallot, D'Aquin et Fagon, témoigne de ces coulisses de l'histoire, véritable envers du décor, et de ce goût pour le corps souffrant du Roi,¹⁴ réalisant la célèbre pensée pascalienne:

"...qu'on laisse un roi tout seul sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser tout à loisir; et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misères..."

Roi souffrant, soumis aux tyrannies du corps vieillissant, aux humeurs malignes qui comme chacun sait depuis le *Problème 30* attribué à Aristote, texte très au goût des Classiques, disposent à la mélancolie. Et comme tel, vieillard impotent aussi bien qu'un autre, converti fraîchement à la piété austère, dans un parcours augustinien, peut-être autant par nécessité physique que par choix spirituel, comme le laissent entendre certains chroniqueurs du temps.¹⁵ Il semble donc bien que le Roi soit à cette époque rattrapé par la nature sensible de son corps, qu'il avait essayé, tout son règne durant, d'exemplifier,¹⁶ aidé en cela par la doctrine du double corps reposant sur l'analogie entre le corps sensible du Roi, le Royaume et la communauté spirituelle de l'Eglise.

Or opérer ce retour du refoulé, le corps sensible, c'est donc en quelque sorte réduire la personne royale à un assemblage périssable, et donc, en dénier l'efficacité symbolique. De l'évocation des souffrances physiques du Roi aux enjeux politiques, il n'y a donc qu'un pas...qui est vite franchi.¹⁷ Telle sera bien en effet la démarche des révolutionnaires qui, en 1793, exhumeront les dépouilles de la famille royale à Saint Denis et se livreront à des rites iconoclastes d'une particulière brutalité.¹⁸ Autres temps, autres mœurs. Or quand on sait la valeur métaphorique¹⁹ et symbolique du corps dans l'imaginaire philosophique, politique et social de l'Ancien Régime (depuis Hobbes jusqu'à Robespierre, pour faire vite), on ne peut manquer de tirer les conséquences politiques d'une exhibition à proprement parler indécente du Roi diminué dans ses chairs.

Aussi selon moi, et ce sera ma principale hypothèse de lecture, l'investissement littéraire du motif de la maladie et de la mort dans la comédie *Le Légataire Universel* est-il une façon de poser le problème de l'impotence des représentants du pouvoir, et partant, de laisser planer le doute sur leur incompétence, au sens juridico-politique de ce terme, donc de mettre profondément en crise la représentation. Car l'identification de la pathologie à l'âge classique n'est jamais très éloignée de la taxinomie, qui conduit tout droit à l'exclusion ou à la neutralisation, comme l'ont montré de nombreuses études inspirées notamment des travaux de Michel Foucault. Ainsi, j'espère mettre en évidence la profonde transformation opérée par la littérature sur le contexte historique. On l'aura compris, l'hypothèse de lecture, qui ne peut faire l'économie d'une mise en contexte serrée permettant d'établir l'horizon d'attente des publics, débouche sur une théorie de l'interprétation tendant à considérer la littérature comme une "histoire des idées fausses," bien éloignée, par conséquent, du pur déterminisme ou au contraire du pur isolement imaginaire auxquels on veut trop souvent la réduire. Cette lecture accorde toute leur importance aux implicites du texte, aux "non-dits," et en quelque sorte aux systèmes analogiques de référence et de renvois.

La mort dans tous ses états: mourir pour de bon ou se sur vivre à soi-même

Mais qu'il me soit permis de situer maintenant sommairement l'intrigue de la pièce, afin d'en pousser plus avant l'analyse.

Acte I

Géronte est un vieillard de 63 ans, "ladre vert" selon sa servante Lisette, qui accumule les "lethargies" mais tarde à mourir. Crispin, son maître Eraste et Lisette s'entretiennent avec intérêt de sa proche succession et font la chronique particulièrement crue de cette mort annoncée. Cependant, la succession s'avère complexe:

Déjà ne sont-ils pas assez de prétendants,
Sans t'aller mettre encore au rang des aspirants?
Il a tant d'héritiers, le bon seigneur Géronte,
Il en a tant et tant que parfois j'en ai honte:
Des oncles, des neveux, des nièces, des cousins,
Des arrières-cousins remués de germains:
J'en comptais l'autre jour, en lignes paternelles,
Cent sept mâles vivants: juge encor des femelles.²⁰

Les intrigues se multiplient autour du vieillard, dont le neveu en ligne directe cherche à capter l'héritage entier, condition imposée par sa mère madame Argante pour qu'il puisse épouser Isabelle. Ainsi, "L'amour et l'intérêt seront contents tous deux."

Cependant le vieillard, qui n'a pas renoncé à tout appétit, résout de se marier avec Isabelle, mais renonce bientôt à ce funeste projet qui le conduirait tout droit au tombeau. L'argent et la relation contractuelle qu'il engage doit en effet, selon Lisette, lui servir d'équivalent universel:

C'est un bon testament, un testament, morbleu,
Bien fait, bien cimenté, qui doit vous tenir lieu
De tendresse, d'amour, de désir, de ménage,
De femme, de contrats, d'enfants, de mariage.

Acte II

C'est bientôt ce à quoi se résout Géronte, voulant faire d'Eraste son "légataire universel," à la restriction près qu'il veut accorder à deux parents "pour qui le sang s'explique," mais qu'il n'a jamais vu, un neveu bas-normand et une nièce du Mans, vingt mille écus comptant. A cette nouvelle les valets scandalisés mettent en place un stratagème destiné à les faire rentrer en fonds ("Le testament de l'oncle acquittera mes dettes / Et qui n'y pense pas qui doit payer mes dettes") et à sauver le capital de l'émiettement.

Acte III

Crispin, déguisé en neveu bas-normand, vient en effet faire une scène des plus brutales au vieillard, hypothéquant ses biens, lui reprochant ouvertement de n'être pas mort encore ("C'est à vous de sortir et de passer la porte. / La maison m'appartient: ce que je puis souffrir, / C'est de vous y laisser encore vivre et mourir."), et lui intime l'ordre, sous la forme d'un *ultimatum*, de mourir sous six jours, sous peine de précipiter de ses propres mains le sort ("Je vous en donne six; mais après, ventrebleu, / N'allez pas me manquer de parole, ou dans peu, / Je vous fais enterrer mort ou vif..."). Le résultat escompté est immédiat, puisque le vieillard le déshérite sur le champ: "Moi, lui laisser mon bien! J'aimerais mieux cent fois / L'enterrer pour jamais. (...) J'ai bien changé d'avis: je te donne parole / Qu'il n'aura de mon bien jamais la moindre obole."

Puis c'est au tour de la nièce du Mans, à nouveau contrefaite par Crispin, tout en simulant la vertu la plus austère de la veuve, de laisser entendre le caractère illégitime de sa naissance, et la légèreté de ses mœurs. La coupe est pleine quand elle annonce à Géronte son intention de le faire "interdire" pour incapacité juridique, et lui suppose des enfants illégitimes, fruits de ses amours clandestines et illicites avec sa servante.

Tout semble donc tourner en faveur de la conspiration des intéressés, neveu et serviteurs, jusqu'au moment où on apprend l'agonie de Géronte, trop vivement ému par ses dernières expériences humaines. Il est encore intestat, et frustre son neveu

d'une part considérable de sa fortune ("Mon oncle mourra donc sans faire de testament: / Et je serai frustré par cette mort cruelle"). Un instant tentés par le pillage, les trois malfaiteurs décident finalement "[d']agir de tête," et de mettre en place une machination des plus frauduleuses, et passible de la peine capitale, ou pour le moins des galères: Crispin, vêtu des oripeaux du vieillard, qu'il n'hésite pas à faire revivre en sa personne, va dicter un faux testament aux notaires, mandés par Géronte peu de temps avant, qui attendent à la porte.

Acte IV

Prenant soin au préalable de subtiliser le portefeuille de Géronte, fourni en "bons billets," les trois trompeurs mettent donc en place "l'artifice," face aux deux notaires qui n'y trouvent rien à redire. Devant le spectateur est donc dressé le testament, en bonne et due forme, si l'on peut dire. Le roué valet trouve ainsi le moyen, devant Eraste effaré, d'acquitter ses dettes au marchand de vin, de réduire à rien la "pompe funèbre" du vieillard ("Il fait trop cher mourir, ce serait conscience. / Jamais, de mon vivant, je n'aimai la dépense: / Je puis être enterré fort bien pour un écu."), de nommer Eraste légataire universel ("Lui laissant ton mon bien, meubles, propres, acquêts, / Vaisselle, argent comptant, contrats, maisons, billets," de déshériter tout parent éventuel, de léguer à Lisette, sous condition qu'elle épouse ne juste noce Crispin, "deux mille écus comptants en espèces," et enfin de se léguer à lui-même "Quinze cents francs en rentes viagères." Prétextant une paralysie du bras, il ne pousse pas la falsification jusqu'à signer ce vrai-faux testament, aussitôt entériné par les notaires, qui s'en vont bientôt avec le sentiment du devoir accompli.

Cependant que les disputes et les conflits d'intérêts entre Eraste et le valet s'expriment se produit un nouveau coup de théâtre: Géronte se réveille de ce qui n'était finalement qu'une léthargie, entraînant la terreur panique de l'assemblée.

Acte V

Eraste court chez Isabelle et la convainc d'être "dépositaire" des billets volés sur le vieillard, avec le projet de pouvoir exercer

sur lui un chantage et de lui faire ratifier le faux testament. Géronte, encore hébété de son malaise, apprend avec perplexité le testament qu'il est censé avoir fait devant notaire. Le testament lui est relu et commenté point par point. Jouant sur les équivoques de langage et sur l'amnésie du vieillard, en lui rappelant sans cesse "C'est votre léthargie," l'assemblée des dupeurs parvient finalement à le convaincre, non sans utiliser le chantage aux billets (sorte de parodie de contrat, sur le mode du travestissement grotesque), de "ratifi[er] en tout le présent testament."

Pour ce faire, rien n'est épargné des arguments et principes de justification de la morale traditionnelle sur l'argent. Argument de la charité d'abord, qui tente de faire passer les dons aux serviteurs pour une oeuvre de bienfaisance: "Vous repentiriez-vous d'avoir fait oeuvre pie?" demande avec candeur Lisette. Justification éthique ensuite: "Voilà ce qui s'appelle un vraiment honnête homme!" Ou encore, reproches indirects: "Voulez-vous, démentant un généreux effort, / Etre avaricieux même après votre mort?" Evocation, enfin, du profit spirituel de cette action temporelle, selon la double signification du testament, réduite ici par Lisette à un calcul d'intérêts bien compris, ou si l'on veut, à un placement vis-à-vis de la transcendance: "Songez à l'intérêt que le Ciel vous en rend; / Et plus le legs est gros, plus le mérite est grand."

L'enjeu n'est rien moins ici, et c'est ce qui m'importe en priorité pour la présente analyse, que d'avérer la capacité à tester du vieillard cacochyme:²¹

Fut présent devant nous, dont les noms sont en bas,
Maître Mathieu Géronte, en son fauteuil à bras,
Etant en son bon sens, comme on a pu connaître,
Par le geste et maintien qu'il nous a fait paraître:
Quoique de corps malade, ayant sain jugement;
Lequel, après avoir réfléchi mûrement
Que tout est ici-bas fragile et transitoire...

La pièce s'achève alors sur l'évocation par le valet d'un contrat avec le parterre, qui redouble une sorte de pacte d'écriture avec le dramaturge, et assure la transition avec la

Critique du Légataire Universel, pièce en un acte à valeur métatextuelle:

Messieurs, j'ai grâce au ciel mis ma barque à bon port.
En faveur des vivants je fais revivre un mort;
Je nomme, à mes désirs, un ample légataire;
J'acquièrs quinze cents francs de rente viagère,
Et femme au par-dessus: mais ce n'est pas assez;
Je renonce à mon legs, si vous n'applaudissez.

Poétique du comique morbide: quand le rire et la mort vont si bien ensemble

Les historiens des mentalités nous ont appris que l'on peut rire de tout, et que chaque époque, voire chaque catégorie sociale se définit par un certain rapport au rire, entendu à la fois comme objet du rire et façon de rire.²² Cependant, on peut au premier abord s'étonner de ce qu'un sujet comme la mort soit investi par une forme comique. En effet, c'est là un thème typique de tragédie (et plus tard de drame), qu'il s'agisse de mettre en scène les vies des hommes illustres, la mort des Rois, ou encore toutes sortes de scènes de duels, meurtres, catastrophes... Encore l'évocation de la mort reste-t-elle cantonnée aux strictes bienséances, si bien qu'elle demeure un objet de discours, l'évocation d'un ailleurs, d'un avant, ou pour le moins, d'un hors scène. Fait stylisé, nécessité actancielle, la mort est dans une très large mesure évacuée de tout dispositif scénique. Elle n'est en aucun cas la finalité de la pièce.

Il en est bien autrement dans la comédie de Regnard, comme on l'a vu. Et cette pièce n'est pas un cas isolé. Tout un *corpus* de pièces du répertoire comique reposent sur le même principe,²³ si bien qu'on peut risquer une définition provisoire ce que j'appelle, délibérément, la "comédie morbide." Tout d'abord, en la distinguant très nettement du "comique macabre" baroque de la Renaissance,²⁴ hérité de tout un ensemble de croyances et de pratiques archaïques, et du "drame" noir très en vogue dans la

deuxième moitié du XVIIIème siècle (dans lequel s'est illustré un auteur comme Sade, qui a par ailleurs donné au "moribond" le statut de personnage à part entière dans un de ses pamphlets politiques) et au cours du XIXème siècle.

Du premier, il a hérité un certain mode de rire fondé sur le travestissement burlesque de la mort, destiné à l'euphémiser... par son exagération même, selon le principe de l'irréalisation comique. Du second, il préfigure le goût pour l'analyse clinique, la description hyperréaliste des pathologies et de la déchéance physique.

Mais il reste cependant une configuration originale, sorte de genre intermédiaire fait de la rencontre d'une époque très particulière, comme on l'a vu, d'un langage dramatique fondé sur l'équivoque généralisée et d'un traitement thématique particulier, associant la mort tantôt à un érotisme trouble, tantôt à l'argent, considéré comme le seul élément permanent dans une société où tous les garde-fous de la morale ont été successivement minés.²⁵

Surtout, le comique morbide s'attache à l'image obsédante du corps dégénéré, considéré comme une métaphore générale du politique. Il est le propre de cette époque interlope très particulière, bien analysée par d'Argenson, qui fait comme malgré lui, de façon bien plus juste que Rousseau, une lecture contextuelle de la pièce non dépourvue d'ambiguïtés:

Cette pièce eut un grand succès dans son temps, et s'est beaucoup jouée depuis. Au fond, ce n'est que le sujet d'une farce, d'une parade, et tout au plus d'une comédie italienne; mais le style, les détails, les jeux de théâtre l'ont fait passer. Regnard était en grande réputation, et passe pour le meilleur auteur comique depuis Molière, et qui en a le plus approché. Véritablement nos fins critiques d'aujourd'hui l'eussent fait tomber si elle eut commencé de nos jours; on est à présent trop en garde contre les plaisirs; à force d'évoquer la raison au secours du bon goût, les auteurs ne produisent qu'en tremblant, les saillies sont bannies du style et bientôt tous les jeux

de l'esprit se renfermeront dans les règles des plus exacts géomètres.²⁶

A l'article de la mort: étude d'un testament extorqué. De l'impotence à la potence

C'est une chose incroyable qu'avec l'agrément de la police, on joue publiquement au milieu de Paris une comédie, où, dans l'appartement d'un oncle qu'on vient de voir expirer, son neveu, l'honnête homme de la pièce, s'occupe avec son digne cortège, de soins que les lois paient de la corde; et qu'au lieu des larmes que la seule humanité fait verser en pareil cas aux indifférents mêmes, on égaie, à l'envie, de plaisanteries barbares le triste appareil de la mort. Les droits les plus sacrés, les plus touchants sentiments de la nature, sont joués dans cette odieuse scène. Les tours les plus punissables y sont rassemblés comme à plaisir, avec un enjouement qui fait passer tout cela pour des gentilleses. Faux acte, supposition [substitution d'une personne à une autre], vol, fourberie, mensonge, inhumanité, tout y est et tout y est applaudi. Le mort s'étant avisé de renaître, au grand déplaisir de son cher neveu, et ne voulant point ratifier ce qui s'est fait en son nom, on trouve le moyen d'arracher son consentement de force, et tout se termine au gré des acteurs et des spectateurs qui, s'intéressant malgré eux à ces misères, sortent de la pièce avec cet édifiant souvenir, d'avoir été dans le fond de leur cœur, complices des crimes qu'ils ont vu commettre.²⁷

Qu'a donc de si choquant cette pièce, pour qu'elle soit condamnée sans appel par le philosophe? En quoi cette satire des âges de la vie constitue-t-elle une atteinte à l'ordre social considéré dans son ensemble? C'est sans doute qu'elle s'attaque, à travers la figure du vieillard, aux emblèmes du pouvoir dans une société d'Ancien Régime structurée autour de la logique successorale, au fondement profond des stratégies de

transmission. L'exhibition, même jubilatoire, d'un vieillard qui se survit à lui-même, littéralement, peut semble-t-il être interprétée de trois façons au moins.

D'abord comme remise en cause de l'autorité du personnage, source de sa légitimité et incarnation de la raison, ici curieusement défaillante. Ensuite, comme remise en cause, plus profondément encore, de sa capacité, tant il est vrai qu'il est destitué de toute forme de souveraineté de jugement, et se fait même extorquer son propre testament. Enfin, comme mise en crise de toute certitude avérée, puisqu'on en vient à douter de la certitude par excellence, c'est-à-dire du fait qu'un mort est bien mort. Ces trois aspects sont d'ailleurs articulés, l'impotence supposant en effet l'incapacité, qui elle-même place les autres personnages en situation de transgression radicale, contraints qu'ils sont de suppléer à l'autorité défaillante, au risque de la potence.

En effet, il y a bien plus, dans l'insistance sur les insuffisances du vieillard, qu'un trait comique de type scatologique (les coliques qui prennent Gêronte lorsqu'il doit épouser la jeune Isabelle), sexuel (les relations érotiques troubles avec Lisette), ou surtout morbide (la léthargie de Gêronte). Il y a une critique fondamentale de l'autorité des aînés, dans cette époque qu'il est convenu d'appeler "âge d'or des pères."²⁸ Gêronte n'est en effet plus maître chez lui, puisque chacun s'entend à le manipuler, et finalement à se substituer à lui jusque dans les actes les plus consacrés. Le spectre devient donc une métaphore de l'impotence, pris dans les arcanes non plus, comme chez Molière, d'un parasite, mais d'une conspiration de dupeurs qui utilisent toutes les ressources de l'institution et du droit pour détourner son patrimoine.

Mais cela va plus loin, en vertu de la dialectique descendante des légitimations entre Dieu d'abord, source de toute autorité, le Roi ensuite, père de son peuple, et caution du politique, et le Père de famille, enfin, maître absolu en son foyer et représentant de l'autorité domestique. A travers la mise en crise du maillon faible, le chef du foyer, c'est toute la hiérarchie fondamentale de l'ordre social qui est inquiétée. Et Gêronte, mauvais chef de famille, est en fait responsable du fait que les membres de sa

maison et de sa famille soient de mauvais sujets, qui n'hésitent pas longtemps à bafouer les lois les plus intangibles, quitte ensuite à trembler devant le risque d'un châtement... qui ne viendra pas. Le corps impotent devient donc un emblème de l'impuissance de la source de toute autorité masculine.²⁹ Et cela au moment même où historiquement se forme l'idéal masculin de l'homme moderne, ou ce que Mosse a appelé "l'invention de la virilité moderne," fondé sur les "mâles vertus" qui correspondent au nouvel idéal politique du XVIIIème siècle.³⁰

Mais il y a plus encore. L'impotence du vieillard constitue également une remise en question de son jugement et de sa raison. A l'époque d'une nouvelle partition symbolique des âges de la vie, où le vieillard, phénomène démographique encore assez rare, est encore au sommet d'une échelle des vertus et des prérogatives héritée de la morale antique,³¹ où le biologique est encore dans une très large mesure au fondement du social, décrédibiliser le vieillard, c'est placer dans l'ère du soupçon jusqu'au principe de continuité et de transmission. Et le pas est vite franchi, qui va de l'impotence à l'incapacité.

Géronte, ombre de lui-même, personnage interlope entre la vie et la mort ou si l'on veut, à l'article de la mort, s'avère être un piètre testateur. L'acte testamentaire est en effet au coeur de la pièce, puisqu'il est d'abord dressé par les imposteurs, "en bonne et due forme," puis relu à l'intéressé qui en perd véritablement le jugement et se livre à un odieux troc. D'une part, le testament évacue toute portée spirituelle (ce qui est pourtant une des ses deux fonctions essentielles),³² et ce bien avant le fameux testament du curé Meslier,³³ pour sombrer dans une profanation de mascarade, mais d'autre part toute valeur juridique est bafouée, jusque dans le respect le plus scrupuleux du strict formalisme. On a là un jeu subtil sur la puissance instituante du droit, utilisé à la lettre pour en pervertir profondément l'esprit.³⁴

Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que les personnages prennent position par rapport à ce centre vide, à cette source absente de toute légitimité, et contribuent à fonder un monde réglé par la poursuite de l'intérêt individuel le plus échevelé? Quoi d'étonnant à ce que "la pièce se déroule toute entière dans un monde où le problème du mal et du bien ne se pose plus"?³⁵

Quoi d'étonnant à ce que la pièce nous enferme dans un système de doute généralisé où plus aucune certitude n'est possible?

Crises de la représentation?

La pièce de Regnard *Le Légataire Universel* nous fait donc pénétrer dans l'univers du doute radical. Agitant devant les spectateurs des scènes d'un goût morbide, mais réinvesties par un discours médical et scientifique moderne, elle met en scène un vieillard impotent qui n'est bientôt plus que l'ombre de lui-même. Déficient de corps et d'esprit, il ouvre la brèche qui permet à l'intérêt individuel débridé de s'exacerber, nourrissant un désaveu généralisé des valeurs et des règles.

Cette pièce, qui ne peut être séparée du contexte politique et social de la fin du règne de Louis XIV et des querelles européennes de successions monarchiques, reflète parfaitement les tendances lourdes de la "comédie fin de règne." Elle est donc emblématique d'un nouvel imaginaire de la mort, d'une réflexion sans illusions sur les sources légitimes du pouvoir, et d'une certaine crise de la représentation traditionnelle, entendue à la fois sur le plan dramatique, social et politique.³⁶



Notes

¹ Vauvenargues. *Oeuvres posthumes et inédites: Maxime posthume* 386. Paris: Gilbert, 1857. Tome II. Genève: Slatkine Reprints 1970, p. 443.

² Hazard, P. *La Crise de la conscience européenne*. Paris: Fayard, 1971.

³ Goubert, P. *Initiation à l'histoire de la France*. Paris: Fayard-Tallandier, 1984.

⁴ Tilley, A. A. *The Decline of the Age of Louis XIV, or French Literature (1687-1715)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1929.

⁵ Outre l'étude fondatrice d'A. Blanc, F. C. Dancourt (1661-1725). *La Comédie française à l'heure du soleil couchant* (Tübingen-Paris: Gunter Narr Verlag-Jean-Michel Place, 1984) et celle de H.-C. Lancaster, *Sunset, a history of Parisian drama in the last years of Louis XIV, 1701-1715* (Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press-Oxford University Press, 1945, 2 volumes) notons deux ouvrages récents qui apportent un renouvellement critique considérable, C. Biet, *Droit et littérature: Le Jeu de la valeur et de la loi* (Paris: Champion, 2001 (à paraître)) et G. Spielmann, *Le Jeu du désordre et du chaos* (Paris: Champion, 2001 (à paraître)).

⁶ Poirson, M. "Clinamen, suggestion et gestion du désordre mineur dans la comédie post-moliéresque. Les aspects probabilistes et la représentation de la sphère économique dans la comédie (1680-1715)", Mémoire de D.E.A. de Théâtre et Arts du Spectacle, sous la direction du professeur C. Biet, Juin 1997, consultable à la Bibliothèque Gaston Baty, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle.

⁷ Certains historiens des Annales iront jusqu'à parler de "refus" de la mort, comme M. Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVIIème et XVIIIème siècles* (Paris: Gallimard-Julliard, "Archives", 1974).

⁸ J'emprunte ces notions à l'article consacré à la deuxième moitié du XVIIIème siècle de C. Milanese, "La mort-instant et la mort-processus dans la médecine de la seconde moitié du siècle", *Revue XVIIIème siècle*, n° 23, 1991, pp. 171-192.

⁹ Ariès, P. *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil, "L'univers historique", 1977, chapitre 8 : "Le corps mort", pp. 347-388 et chapitre 9 : "Le mort-vivant", pp. 389-400.

¹⁰ Un des plus célèbres étant celui de Mme Necker, "Des inhumations précipitées," *Opuscule*, 1790, [publié sans nom d'auteur].

¹¹ Voir sur ce point, notamment, N. Elias, *La Société de Cour* (Paris: Flammarion, 1985 [édition française]), ainsi que, dans une autre perspective, L. Marin, *Le Portrait du Roi* (Paris: Minuit, 1981) et *Le Corps glorieux du Roi (La Parole mangée)* (Méridiens: Klincksieck, 1986). On ne peut manquer de citer également les travaux fondateurs de J.-M. Apostolidès, *Le Roi-Machine* (Paris: Minuit, 1981).

¹² Je me réfère explicitement ici aux thèses de E. K. Kantorowicz, *The King's two bodies, a study of Mediaeval theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

¹³ *Journal de la santé du Roi Louis XIV, de l'année 1647 à l'année 1711*, édition J. A. Le Roy. (Versailles: Auguste Durant, 1862). Et surtout J. Buvat, *Journal de la maladie et de la mort de Louis XIV, Journal de la Régence* (Paris: Plon, 1865) et Lefèvre de Fontenay, *Journal historique de la dernière maladie de Louis XIV, Mémoires de Trévoux, 1715-1716*. On peut lire aussi avec profit E. Dégueret, *Histoire médicale du Grand Roi* (Paris: Marcel Vigné, 1924) et D. Van der Cruysse, *La Mort dans les Mémoires de Saint-Simon* (Aguizet, 1981).

¹⁴ Marin, L. "Le Corps pathétique du Roi. Sur le journal de la santé du Roi Louis XIV", *Revue des Sciences Humaines*, n° spécial "Médecine et littérature," n° 198, Avril-Juin 1985, pp. 31-49.

¹⁵ Hoffmann, K. A. *Society of Pleasures. Interdisciplinary Readings in Pleasure and Power during the Reign of Louis XIV*. New York: St Martin's Press, 1997, chapitre 8 : "The Death of the Spectacle Body: Epitaphs and Political Erotica", et G. Couton, *La Chair et l'Ame. Louis XIV entre ses maîtresses et Bossuet*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, "Theatrum Mundi", 1995.

¹⁶ Relayé en cela par les récits non dépourvus d'ambiguïtés des moralistes et des chroniqueurs. Confer notamment A. Niderst, *Les Français vus par eux-mêmes. Le siècle de Louis XIV, Anthologie des moralistes* (Paris: R. Laffont, "Bouquins", 1997).

¹⁷ Que fait M. Coraly, *Le Corps du Roi-Soleil* (Paris: Editions de Paris Max Chaleil, 1999). Voir aussi H. Merlin-Kajman, *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps: passions et politique* (Paris: Champion, 2000).

¹⁸ Boureau, A. *Le Simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverain français XV-XVIIIème siècle*. Paris: Editions de Paris, 1988. L'auteur étudie l'ordonnance funéraire de Charles VIII par Pierre d'Urfé, différents récits d'agonies (Mémoires de Philippe de Commines, de Dubois), et le compte rendu par Dom Poirier de l'exhumation des corps royaux à Saint Denis.

¹⁹ de Baecque, A. *Les métaphores du corps*. Paris: Calmann-Lévy, 1992.

²⁰ L'édition de référence pour cette étude est l'édition J. Truchet, *Théâtre du XVIIIème siècle* (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971), qui ne contient pas la *Critique du Légataire Universel*.

Je me réfère aussi à l'édition critique de la pièces par C. Mazouer, *Le Légataire Universel suivi de la Critique* (Genève: Droz, 1994).

²¹ Sur cette question, M. Poirson, "Pour solde de tout compte : une dramaturgie de la dépense dans *Le Dissipateur ou l'Honnête Fripponne* de Destouches," (à paraître).

²² De Baecque, A. *Les éclats du rire. La culture des rieurs au XVIIIème siècle*. Paris: Calmann-Lévy, 2000. Voir aussi « Le Rire », *Revue XVIIIème siècle*, 2001.

²³ On peut citer notamment les pièces anonymes, *Le Mort supposé ou l'heureux ravisseur*, pièce, *La Mort dans le cimetière*, Parade, *La Mort de Jérôme ou les Boucheries d'Enfer*, *La Farce magique du carnaval*, Parodie, *La Mort dans le cimetière*, mais aussi La Font, *La Pompe funèbre de Crispin*, comédie, Lesage, *Tontine*, comédie, Parade, Hauteroche, *Le Deuil*, comédie, La Font, *La Pompe funèbre de Crispin*, T. Corneille et Donneau de Visé *La Devineresse ou les Faux Enchantements*, comédie, P. Rousseau, *La Mort de Bucéphale ou tragédie pour rire et comédie pour pleurer*, Père Ponce Dehaye-Polet, *La Mort de ma tante ou ce qui plaît aux dames*; Comédie, F. M. Mayeur de Saint-Paul, *La Mort des 49 cousins*, *Les Adélaïdes*, pantomime, Père Y. M. M. de Quérbeuf, *Le Mort imaginaire*, comédie, M. J. Sedaine, *Le Mort marié*, opéra comique, M. G. T. Villenave, *Le Mort parlant ou la farce des savetiers*, comédie, F. Andrieux, *Le Mort supposé*, *Les Etourdis*, comédie, T. S. Gueullette, *Le Mort sur le banc ou Le Comte de Regniababo*, Parade, T. S. Gueullette, *La Maladie de Scarmouche*, (d'après Biancolleli), Comédie italienne, A. L. B. Beaunoir, *Le Mort vivant*, pièce, L. A. Beffroy de Reigny, *Le Mort vivant*, comédie, A. C. Cailleau, *Le Mort vivant*, *La Bonne fille*, Pièce à spectacle, en façon de tragédie, Pascal ou Pascali, *Le Mort vivant*, Mélodrame, L. F. Dorvigny, *Les Morts qui se volent*, *Les Revenants de village*, comédie, L. J. H. Dancourt, *Les Morts vivants*, *Le Combat nocturne*, Opéra Bouffé, M. L. de Sacy, *Les Morts vivants*, Opuscule dramatique... Cf. Brenner, C. D. *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*. Berkeley-California: Edward Brothers, 1947.

²⁴ Rousset, J. *La Littérature à l'âge baroque en France*. Paris: Corti, 1954.

²⁵ Sur cette question, on peut lire avec profit J. Schacht, *Anthropologie culturelle de l'argent* (Paris: Payot, 1973).

²⁶ Argenson, René d'. *Notice sur les œuvres de théâtre* publiée par H. Lagrave, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Genève: Droz, 1966, tome I, p. 289.

²⁷ Rousseau, J.-J. *Lettre à d'Alembert sur les Spectacles*. Paris: Gallimard, 1987, p. 196.

²⁸ Delumeau J. et Roche, D. *Histoire des pères et de la paternité*. Paris: Larousse, 1990 [rééd. 2000].

²⁹ Darmon, P. *Le Tribunal de l'impuissance. Virilité et défaillances conjugales dans l'Ancienne France*. Paris: Le Seuil, 1979.

³⁰ Mosse, G. L. *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*. Paris: Addeville, 1997 [pour l'édition française]. Voir aussi A. R. Nye, *Masculinity and Male Codes of honor in Modern France* (New York: Oxford University Press, 1993) et F. Matonti, *Herault de Seychelles ou les infortunes de la beauté* (Paris: La Dispute, "Instant", 1998).

³¹ Gutton, J.-P. *Naissance du vieillard. Essai sur l'histoire des rapports entre les vieillards et la société en France*. Paris: Aubier, 1988.

³² Sur l'évolution historique des formes testamentaires et la tendance à la sécularisation, voir l'étude approfondie de P. Chaunu, *La Mort à Paris. XVI, XVII, XVIIIème siècles* (Paris: Fayard, 1978), notamment chapitre 12 à 15.

³³ Jean Meslier, *Le mémoire du Curé J. Meslier*, 1735. Edition critique Desné, Deprun, Soboul.

³⁴ Sur ce point, on lira avec profit C. Biet, *Droit et littérature. Le Jeu de la valeur et de la loi*, Paris, *op. cit.* chapitre 8: "La comédie fin de règne". Confer aussi M. Poirson, *Clinamen*, *op. cit.*, "Falsification et fiction négative: *Le Légataire Universel*".

³⁵ Calame, A. J.-F. *Regnard, sa vie et son oeuvre*. Paris: PUF, 1960, partie III, chapitre 5.

³⁶ Sur les présupposés théoriques de cette question, M. Poirson, "La double crise de la représentation: le théâtre scandaleux sans le savoir". *Cahiers de la Comédie Française*, n° 40, Septembre 2000, pp. 25-34.

HOMOSEXUALITÉ MON AMOUR: DERRIDA AND THE HAUNTING OF SODOM¹

Michael Johnson is a doctoral candidate at Emory University.

In Lee Edelman's work, *Homographesis*, a seminal reiteration of queer theory in the language of Derridian deconstruction, Edelman quotes Stanley Cavell's essay "Postscript" while reading the "Envois" section of Derrida's Post Card. Cavell writes:

I am from time to time haunted—I rather take it for granted that this is quite generally true of male heterosexual philosophers—by the origin of philosophy (in ancient Greece) in an environment of homosexual intimacy.²

Edelman then continues:

What haunts Derrida is not just (whatever "just" in this case might mean) the homophobic, homosocial, homoerotic, and homosexual relations that endlessly circulate within and as "the philosophical tradition"; at issue for him is the irreducibility of both sodomy and writing to a binary logic predicated on the determinacy of presence or absence.³

From here Edelman's argument continues as it began, a reading of "the sodomitic spectacle" as the primal scene of writing. In it, we find a reading of the "Envois" as the staging of a peephole from which a voyeuristic Derrida would witness this scene of writing/sodomy. We might expect the Cavell quotation

to function for Edelman simply as an example among others of this voyeurism, an apostrophe, set aside almost parenthetically if it weren't for the appearance of a new term: *haunting*. Cavell is haunted; Derrida is haunted by the specter of homosexuality. Edelman quotes Cavell as if to ventriloquate Derrida through him, as if Derrida might have intimated a similar sensation of haunting. The naughty or unruly reader could arrive at an easy formulation such as: *Derrida wrote about a certain haunting in Greek philosophy, Cavell was haunted by the homosexuality of Greek philosophers, hence Derrida must have been secretly haunted by homosexuality*.⁴ So as if to contain this possibility Edelman writes, "what haunts Derrida is *not just* [...] homosexual relations [emphasis mine]." Edelman seems to want to protect a term as important as haunting to the Derridian corpus from the potentially threatening and limiting connotations of the Cavell quotation. But the fact remains, this restrictive "not just" still leaves open the possibility of reading Derrida's writing as haunted by the homosexuality of Greek philosophy. Edelman's qualification of Derrida's haunting here includes homosexuality in a haunted list of oppositions (that includes speech/writing, and ultimately presence/absence the most haunted pair of all) and thus inflects the Derridian concept of haunting such that we can no longer encounter homosexuality in Derrida's writing without noticing a haunting quality, nor can we read Derridian haunting without suspecting something of a sodomitic structure in the speculation⁵ of ghosts.

Such is the logic of contagion in the critical employment of metaphor that Derrida describes in *Plato's Pharmacy* and elsewhere. We are not let off the hook, however. Edelman's metaphor of homosexuality as haunting still demands to be read. Moreover, the task of reading homosexuality within an exegesis of the Derridian corpus remains to be done. The problem is double and hence this paper will open two main lines of questioning. On the one hand I want to elucidate the relationship Edelman posits, ever so briefly but powerfully, between homosexuality and haunting, and on the other I aim to read the place of homosexuality in Derrida's writing. A few warnings to my reader: while these two lines of questioning are certainly not

mutually exclusive they will occasionally seem further away from each other than they are. One has to approach the comparison from the back door, as it were. I have tried to approach this paper in such a way. And since these questions risk to engender a spin of further questions I have kept my reading as localized as possible, looking at a specific moment in the "Envois" and an equally specific moment in *Plato's Pharmacy*. At the same time, this paper should not be received as an academic exercise but rather the beginning of a reflection on the question of homosexuality in the writing of Jacques Derrida. Hence the task will be left to my reader to read Derrida's texts through, without agenda, to be his good reader.⁶

In the "Envois" there would be many places to begin with the question of homosexuality: references to the homosexuality of Orpheus (the one who, by definition, turns his back), the "delirious" readings (*délires*) of the post card's medieval illustration as a scene of sodomy, a speculation on Wilde's possible sighting of the post card, references to Genet, and the writer and his addressee's ciphered discovery of homosexuality, to name only a few. I will begin by citing a mention of homosexuality that occurs in a fragment of a post card toward the middle of the "Envois." It seems quite incidental until we begin to read around it. The fragment is marked as undated but Derrida suggests it can be situated "...probably between 9 January and Easter 1978...." This fragment of a post card echoes a crucial discussion of homosexuality in *Plato's Pharmacy*, and if we are to read the "Envois" as a sort of *roman à clef*,⁷ we need to read it against or along with its references outside itself. Indeed, the "Envois" could be read as a demonstration, if demonstration could ever be, of the Derridian formulation that the frame can always be framed by what it frames.

So first allow me to situate Derrida's temporal framing of this letter: written sometime before Easter—although perhaps not—the post card reads:

I would have preferred that you not go with me to the clinic, but there was no other choice. When you left again, the night before, I was furious with you ("je t'en

voulais à mort"). You let me make the decision all by myself. And if I died in this clinic, alone, without anyone having been warned? When I awoke (the nurse was holding my hand, everything was white), I was however, I don't understand why, reconciled with you.⁸

[J'aurais préféré que tu ne m'accompagnes pas à la clinique, mais il le fallait bien. Quand tu es repartie, la veille, je t'en voulais à mort. Tu m'as laissé prendre la décision tout seul. Et si je mourais dans cette clinique, seul, sans que personne ait été prévenu? Quand je me suis réveillé (l'infirmière me tenait la main, tout était blanc), j'étais pourtant, je ne comprends pas pourquoi, réconcilié.]⁹

It could be narrated in the form of a story that would be quite campy, a Derridian version of *Rosemary's Baby*,¹⁰ except in this version Derrida would find himself in a cold metal-clad abortion clinic crying over stillborn twins¹¹ the hideous double-bodied Siamese twins of life and death, wasted seed.

With all births, still- or not, the first doubt that will invariably arise is as to the paternity of the child and hence the first question (before even the question of the child's gender) will be: who is the father? The question punctuates and tears into the "Envois": *to whom do these post cards belong?*¹² Would the paternity of this stillborn letter-child be doubtful, dubious, double even? Near the beginning of the "Envois" Derrida writes:

The two impostors' program is to have a child by me, them too. And let it be made in the dorsum.¹³

[Le programme des deux imposteurs, c'est d'avoir, eux aussi, un enfant de moi. Et que ce soit fait dans le dos.]¹⁴

We can situate the probably-before-Easter letter around nine months after this almost-glorious almost-Gabrieline annunciation.¹⁵ Number nine evokes for a reader the time of human gestation and birth as automatically as the number 52 might evoke a deck of cards.¹⁶ Both numbers are numbers of chance and game: good and evil. The annunciation sends us

forward to the demonic clinic (abortion clinic or obstetric clinic, can we decide?) where the letter-child of Derrida is to be born. And just as it occurs to Roman Polanski's Rosemary in *Rosemary's Baby*, we begin to suspect there might be no escaping this diabolic birthplace. On a first read the letter does not exactly lead one to think of an abortion clinic, but if we remember that the next three letters contain discussions of children the most extensive in the "Envois" it becomes hard to read it in any other way than as the abortion narrative of abandonment, solitude and *liebestod*.

It is in the next letter, also dated as probably-before-Easter, that the topic of homosexuality appears, significantly in the context of a discussion about children and truth, framed as a problem:

To follow up our little dialogue from last night (genre, aporetic): just as for us, the problem of the child posed itself for them only in a second, at the very second when they accepted their homosexuality, not at all before this second of truth.¹⁷

[Suite à notre petit dialogue d'hier soir (genre, aporétique): comme à nous, le problème de l'enfant ne s'est posé pour eux qu'à la seconde, à la seconde même où ils ont accepté leur homosexualité, pas du tout avant cette seconde de vérité.]¹⁸

This fragment of a letter opens up numerous questions and as many possible readings. Here I will limit myself to reading the polyvalence of the word *second* in order to point out its relationship to homosexuality (or Sodomy¹⁹) in Derrida. Much of the reflection behind the writing of this paper has been an attempt to understand the meaning of this word *second* and all its possible meanings in Derrida's writing: a second glance—the voyeur's double-take when faced with the spectacle of sodomy, a second life—the *joie de re-vivre* that is both the title of our conference and a way of thinking haunting, the second as a mark of time that marks a break in the flow that is time, the second of doubt, the second primal scene, *nachträglichkeit*, etc...

Before we can embark on any of these readings, though, it will be helpful to read the letter's echo in chapter 8 of *Plato's Pharmacy*, entitled "The Heritage of the Pharmakon: Family Scene," a chapter to which Derrida sends his addressee rather specifically at various points in the "Envois."²⁰ Here we find homosexuality within a discussion of children (both stillborn and healthy, aborted and delivered) along with discussions of truth, doubt, paternity and legitimacy. The (abortion) clinic nurse who holds Derrida's hand in the "Envois" seems a mute echo of the midwife that is Socrates in the "Family Scene." One might even say that these probably-before-Easter letters stage a *mise-en-scène* of the thinking set forth in the "Family Scene."

The mention of homosexuality I want to bring to attention here comes toward the end of the chapter. Just before this Derrida discusses liquids, the penetrability of liquids. Liquid, according to Derrida, is the element *par excellence* of the pharmakon: sperm, water, ink, paint, perfumed dye. "In liquid, opposites are more easily mixed."²¹ He cites from Plato's *Laws* the "law" protecting water, pure liquidity—and hence the most penetrable of liquids, and reads the law as enacting the opposition of writing ("everything in sperm that overflows wastefully") to living speech (which "makes its capital bear fruit"). To put it in its own words, the law protects water because it is "exceptionally necessary for the growth of all garden produce," because water is bound to (re)generation, (re)productivity. Water mixed with the *pharmakon* is still liquid, still water, yet no longer useful, no longer "capable of engendering anything." Here, writing and speech become two different values of the trace for Derrida: good liquid/bad liquid. The law remains bound to speech however. Derrida writes, "there is still a marked unity between *logos* and *nomos*. What is the law in question?"²² In response he cites again from Plato's *Laws* the "law" forbidding homosexuality as the Athenian argues it. This seems a sudden and vertiginous move at first: Derrida moves from the law forbidding misuse of water to the law forbidding homosexuality (read: the misuse of sperm) from the "use" of one liquid to another. This move hinges on two (or more) analogies: first, of the frightening penetrability of water to

the frightening (inter)penetrability of men, and then of the law's concern with water's role in productivity and engenderment to the law's concern with the possibility that men can engender, or choose not to. The stale rhetoric of this law reads predictably: woman is figured as a field waiting to be harvested, and "congress with our own sex" constitutes a "deliberate murder of the race."²³ But in the context of Derrida's argument we notice the fishy evocation of *logos* in this *nomos*: "It is dictated, to begin with, by nature's own voice" (*italics mine*). Set in strategic comparison with the law prohibiting incest, it is the law that should never have to be enforced:

That was exactly my own meaning when I said I knew of a device for establishing this law of restricting procreative intercourse to its natural function by abstention from congress with our own sex, with its deliberate murder of the race and its wasting of the seed of life on a stony and rocky soil, where it will never take root and bear its natural fruit, and equal abstention from any female field whence you would desire no harvest. Once suppose this law perpetual and effective let it be, as it ought to be, no less effective in the remaining cases than it actually is against incest with parents and the result will be untold good. It is dictated, to begin with, by nature's own voice [...]. Yet should some young and lusty bystander of exuberant virility (*pollou spermatos mestos*) overhear us as we propose it, he might probably denounce our enactments as impracticable folly and make the air ring with his clamor.²⁴

[...c'est exactement ce que j'entendais en parlant du procédé que j'ai pour imposer cette loi qui demande qu'on obéisse à la nature dans l'accouplement destiné à la procréation; qu'on ne touche pas au sexe mâle; qu'on ne tue pas délibérément la race humaine; qu'on ne jette pas la semence parmi les rocs et les cailloux où elle ne prendra jamais racine de façon à reproduire sa propre nature; qu'on s'abstienne enfin dans le champ féminin, te

tout labour qui se refuse volontairement à la fécondation. Si cette loi prend à la fois permanence et force, autant de force qu'en a maintenant celle qui prohibe tout commerce entre pères et enfants, et si, dans les autres commerces, elle obtient, comme elle doit, la même victoire, elle sera mille et mille fois bienfaisante. Sa conformité à la nature est, en effet, son premier mérite [...]. Mais peut-être se dressera devant nous quelque homme fort et jeune, plein d'une semence foisonnante (pollou spermatos mestos), qui, ayant ouï promulguer cette loi, couvrira d'injures les auteurs que nous sommes d'imbéciles et impossibles décrets, et remplira tout de sa clameur...]²⁵

In the very next line, Derrida puts Plato in the place of this lusty young man who would denounce the proposition of this law. He writes:

One could cite here both the writing and the pederasty of a young man named Plato. And his ambiguous relation to the paternal supplement: in order to make up for the father's death, he transgressed the law. He repeated the father's death. These two gestures contradict each other or cancel each other out. Whether it be a question of sperm or of writing, the transgression of the law is a priori subject to a law of transgression. Transgression is not thinkable within the terms of classical logic but only within the graphics of the supplement or of the *pharmakon*.²⁶

[On pourrait faire comparaître ici l'écriture et la pédérastie d'un jeune homme nommé Platon. Et son rapport ambigu au supplément paternel: pour en réparer la mort, il a transgressé la loi. Il a répété la mort du père. Ces deux gestes s'annulent ou se contredisent. Qu'il s'agisse de sperme ou d'écriture, la transgression de la loi est d'avance soumise à une loi de la transgression. Celle-ci n'est pas pensable dans une logique classique mais

seulement dans la graphique du supplément ou du pharmakon.]²⁷

Derrida suggests that the law exists as a citation of its own breaking. If Plato's Athenian is an older version of Plato, a character of Plato's invention, Derrida is right to stop at this moment in the *Laws* when Plato would seem to cite a law against practices that we can identify as his own. The younger Plato transgresses the law *avant la lettre*, anticipating the writing of a law, before the older Plato will invoke even write the very law he has proleptically transgressed?²⁸ The law will be a citation of an anterior self here. Derrida's citation of a younger, spermatic and pederastic Plato can also be read as a citation of Socrates inasmuch as Socrates speaks (and always vocally) in protest, doubt that clamor of protest. This citation also suggests that Plato's writing and ultimately philosophy, function like the voice of Socrates, in the protestory mode of a "clamor." Moreover, for Derrida Plato's homosexuality represents the literal transgression of the law. Homosexuality becomes another name for transgression. It will be worth reading closely a few lines in this paragraph to try to unpack Derrida's bringing together of homosexuality and transgression.

"...in order to make up for the father's death, he transgressed the law."

If homosexuality is the same as this transgression of the law then, by the above formulation, it is his homosexuality or pederasty that somehow makes up for his father's death. And how does pederasty make up for the father's death? It creates a paternal supplement. It recreates another kind of paternity, based on a metaphorically paternal relationship, and both makes up for the father's death and, in trying to replace him, repeats the father's death, which itself occurs as an attempt to replace the father in his function. Homosexuality ignores the "voice of nature" and hence ignores *logos* where *logos* and *nomos* (living speech and the law) overlap. Homosexuality is the exemplary transgression for Derrida because it is the transgression against

which the law has no choice but to take recourse to the "voice of nature" argument. It points to a worn threadbare spot in the fabric of the law where law claims (or needs to claim) to function as voice and not writing (for it to be law). And if the law functions as speech, the transgression of the law will also function as speech, in this instance a "clamor" speech overflowing with excess, bestialized, overdetermined in its origin yet stripped of destination. So the law which cannot but call to the "voice of nature" (or the paternal guarantee of *logos*) would be the law of all laws, at least within this logic of the supplement. That homosexuality is exemplary we might read as a metaleptic consequence of the relationship of pederasty to pedagogy. The pedagogical relationship functions as a supplement just like the pederastic relationship; the pedagogue teaches using examples; exemplarity operates in the logic of the supplement; an example replaces the thing of which it is an example. Perhaps this is how the homosexual can become for Freud, on the one hand, exemplary of the ideal citizen, and for Derrida on the other hand, exemplary of the citizen who transgresses²⁹ seemingly opposite designations and yet in each case the homosexual man is an exemplary citizen. Again, the question: how can pederasty make up for the father's death? It does so by being commensurate with writing and constituting hence a double gesture.

"...the transgression of the law is *a priori* subject to a law of transgression."

What is this law of transgression? That any transgression will occur as a double gesture that cancels itself out. That any transgression of the law will be subject to it. Transgression (homosexuality) creates a supplement to the father in order to re-enact the murder of the father. Pederastic Plato ignores the voice of nature. The law prohibiting homosexuality is the "law in question" where living speech and law coincide, hence the transgression of this law re-enacts the transgression enacted by writing, cutting off from the father, guarantor of *logos* without whom language would wander the earth errant like a ghost or

orphan. If writing is the ghostly supplement of speech, homosexuality is the phantom-like supplement of paternity. Still, what is the law of transgression? That it will reiterate the law it transgresses. Transgression operates in the mode of a double take. Homosexuality transgresses the law of paternity while recreating a paternal relationship. It is double. Would it therefore cancel itself out in its doubleness? How should we read this doubleness? We might recall that the doubleness of transgression relies on the metaphor of biological paternity to intellectual paternity, of literal sperm to figurative sperm. A metaphor creates a bridge between two terms, and although it might bridge unlike terms it will never cancel them out. It seems rather to liquefy them such that they bleed into each other, or infect one other, to keep with Derrida's metaphors of liquid (*pharmakon*) and contagion.

“ Transgression is not thinkable within the terms of classical logic[.]”

Transgression is not thinkable within the terms of classical logic because it is double, because although it cancels out, and canceling out is doubtless a legitimate logical operation, it leaves ghostly forms in its wake. Transgression is not thinkable for the same reason ghosts are not thinkable; it happens without being thought; it haunts because it happens despite itself. And if homosexuality is another name for transgression as I have been trying to argue, then is homosexuality also not thinkable? At least not thinkable within the terms of classical logic, which is to say not thinkable in philosophy? If we take seriously Derrida's positioning of Plato as the lusty young man written into Plato's own law against homosexuality, then perhaps he is trying to think philosophy as that “clamor” of protest. If homosexuality were not thinkable in philosophy, or at least not thinkable in terms of classical logic, then it would have to be that thing, or one of the things, outside of philosophy³⁰ which conditions its possibility: philosophy's sterile midwife. We must not forget that philosophy is thought in this instance as that clamor of protest. Neither should we forget the specific law of which this clamor is

in protest. Protest comes out of a hesitation, a split-second of doubt. To be clear, I want to try to think this clamor of protest in "The Family Scene" in connection to the second of doubt in the above-mentioned letter.³¹ A clamor of protest happens automatically, a quick reflex: no reflection, no choice.

Protest happens in a split second of doubt. In a split second, doubt will lead to some kind of decision while aporia can only lead to indecision, paralysis. Both happen in a second; a second, this time of reaction, protest, clamor, this almost-time of my death, is an important measure because it seems to be where I look for the origin of action or inaction, the split second of decision or indecision that is so crucial to Descartes in discussion of *étonnement* (a kind of aporia) in his treatise on the passions. But could there be an origin of inaction? No act would have no time, but we still have to give it an origin, the phantom origin perhaps of an aborted action. By this ghostly logic, one could even argue that the second is the temporality of the primal scene: the second and the second, *la seconde* and *la deuxième*, as in *la seconde fois*. Let me remind you that the "Envois" as Edelman writes, stages the primal scene of philosophy, perhaps necessarily a parodic version. Indeed, parodies double which might help us understand why the "Envois" are filled with references—parodic references, to be sure—to Freud's theorizing of the primal scene in his case study known as the "Wolf Man," where Freud sets forth the concept of *nachträglichkeit*.

Now we can return to where we left off in the "Envois." We already begin to have a sense of the polyvalence of the word *second*. Derrida writes:

...the problem of the child posed itself for them only in a second, at the very second when they accepted their homosexuality, not at all before this second of truth.

[...le problème de l'enfant ne s'est posé pour eux qu'à la seconde, à la seconde même où ils ont accepté leur homosexualité, pas du tout avant cette seconde de vérité.]

So this fantasized moment in which Plato and Socrates accept their homosexuality is here figured as the moment of truth, the second of truth and the number two of truth a second truth that functions as supplement to a single truth. Derrida writes that accepting their homosexuality poses the problem of the child for Plato and Socrates (as if there were only one: one problem, one child). What could this problem be? Certainly not the child's impossibility as one might automatically assume given the facile association of homosexuality to sterility. The child is already there always. We might say the problem has to do with doubt, a second of doubt as to the paternity of the child. Remember that the child Derrida gives birth to in the letter preceding this one is the stillborn child of his writing, of dubious paternity: *who is the father? To whom do these letters belong?* The question echoes throughout the "Envois." It is homosexuality that poses this problem, this doubt. Homosexuality then has some kind of relationship, an inseparable one, with doubt. Philosophy is of dubious paternity and yet is somehow born of the doubt integral to the structure of paternity. Doubt would be both sterile and productive.³² Doubt can be opposed to aporia, a hyperbolic doubt that leads to inaction. Not a coincidence that the word *aporetic* appears in this letter as the subject of discussion between Derrida and his addressee. Moving from a discussion into the letter, aporia creates writing, is somehow the impossible "before" of writing. Here enters the question of responsibility. A responsible father claims paternity despite his doubts, although it kills him. The doubt is murderous and this murder happens interminably, repeatedly in the "Envois." The second of doubt does not involve a process of questioning as we might hope. Derrida insists on the fact that Socrates responds to his *daimon*'s voice (which forbids him from action) unquestioningly. So the origin of philosophy would be in this sort of obedient reflex. Doubt, what makes questioning possible, must be itself unquestionable.

That doubt is unquestionable is perhaps one of the reasons Derrida so frequently calls Socrates and Plato 'Fido and Fido' in the "Envois." Fido obeys. Fido is another name for the example or exemplarity, named Fido "so that the example will be

obedient.”³³ Fido also recalls the scene of sodomy, explicit in French and English in a certain expression involving dogs, but also quite resonant as it points to Freud’s Wolf Man and his theorizing of the primal scene. It points to his second primal scene—the imagined one, the spectacle of sheep dogs that is replaced by a fantasy of parental sex *a tergo*. And this, a spectacle of sodomy, was the cause of Freud’s great moment of doubt: was the primal scene observed or fantasized? If fantasized the primal scene is more believable and less shocking but not real, if observed it is more real but shocking and unbelievable.

Now, returning finally to the topic of this conference: it seems the paradox of the primal scene resembles the structure of a ghost sighting: an automatic double take. First, doubt: *was that a ghost?* Then ambivalence, hesitation: *did I see it or imagine it?* A ghost would be the in-between of seeing and imagining, of fact and fiction that unthinkable thing that takes me from behind and makes me write. Homosexuality, like the midwife, is related to doubt and to this ghost that haunts the in-between of fact and fiction. As the midwife of philosophy, homosexuality would possess the skill of discerning legitimate from illegitimate children, or real from phantom paternity. As such the midwife’s role is destabilizing to the cocky sureness of the father. It is in a way her fault he keeps seeing ghosts. She has a relationship to fiction insofar as her role might even be to maintain a lie, to conspire in cahoots with the unfaithful mother. She deceptively announces the child as legitimate, invoking her skill as midwife, and guarantees a fiction in the same way the father guarantees *logos*. Her word is enough to make us look again. Homosexuality, this skilled and dangerous midwife of philosophy, haunts because it makes us do a double take and it is precisely this double take that makes ghosts possible.



Notes

¹ In the spirit of the conference I feel I must leave the title its obvious reference unexplained, in hope that it may haunt my reader as it has haunted me.

² Stanley Cavell, "Postscript (1989): To Whom It May Concern" *Critical Inquiry* 16 (1989): 248-289 (Qtd. in Edelman 189).

³ Lee Edelman, *Homographesis* (New York: Routledge, 1994) 189.

⁴ This is a syllogism: "Syllogisms have a way of taking us from behind. The syllogism must appear innocent, as though in the process of being formulated for the first time, before one's eyes, and yet it must always be thought out beforehand so as to avoid absurd formulations such as: Bears have fur, bears are animals, all animals have fur. In other words, syllogisms appear to move forward although they are not rigorously possible without looking back, without being taken from the back or behind, as it were. The third term surprises, seems magical and bewitching, often upsetting. We should read syllogistic reasoning in the same way we read poetry" (From a conversation with Angela Hunter entitled "Philosophy *a tergo*: From Rousseau to Sade and Back").

⁵ Edelman entitles the chapter of *Homographesis* in which he reads the "Envois", "Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex". The title alone suggests a relationship between homosexuality and spectrality. He suggests that the spectacle of homosexuality disrupts the stable subjectivity (read: positionality) of the "straight" voyeuristic onlooker. It might be possible to say that what Edelman discusses as a certain voyeuristic pull might be much the same as what I am trying to think of as the haunting insistence of homosexuality.

⁶ For now I am content to remain his bad reader: "Because I still like him, I can foresee the impatience of the bad reader: this is the way I name or accuse the fearful reader, the reader in a hurry to be determined, decided upon deciding [...] Now, it is bad, and I know no other definition of the bad, it is bad to predestine one's reading, it is always bad to foretell. It is bad, reader, no longer to like retracing one's steps" Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

⁷ I want to thank Cynthia Chase here for suggesting to me the possibility of reading the "Envois" as a *roman à clef*.

⁸ Derrida, *Post Card* 134.

⁹ Jacques Derrida, *La Carte postale: de Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Flammarion, 1980) 147.

¹⁰ "To the devil with the child, the only thing we ever will have discussed, the child, the child, the child. The impossible message between us. A child is what one should not be able to "send" oneself. It never will be, never should be a sign, a letter, even a symbol. Writings: stillborn children one sends oneself in order to stop hearing about them [...]" (Derrida, *Post Card* 25).

"Plato wants to emit. Seed, artificially, technically. That devil of a Socrates holds the syringe. To sow the entire earth, to send the same fertile card to everyone ... This is what I call a catastrophe" (Derrida, *Post Card* 28).

¹¹ "Did I tell you that we are the infant twins (heterozygous but homosexual) of those two Double-doubles [*Sosie-sosie*]?" (Derrida, *Post Card* 113).

¹² "To whom do these letters belong?" (Derrida, *Post Card* 179).

"Who is writing?" (Derrida, *Post Card* 5).

¹³ Derrida, *Post Card* 24.

¹⁴ Derrida, *Carte postale* 29.

¹⁵ Keep in mind the etymology of the word angel from the Greek *angelos* meaning *messenger*: "[W]e are not angels, my angel, I mean messengers of whatever, but more and more angelic." (Derrida, *Post Card* 43)

¹⁶ "Whatever their original length, the passages that have disappeared are indicated, at the very place of their incineration, by a blank of 52 signs [...] As for the 52 signs, the 52 mute spaces, in question is a cipher that I had wanted to be symbolic and secret in a word a clever cryptogram, that is, a very naive one, that had cost me long calculations. If I state now, and this is the truth, I swear, that I have totally forgotten the rule as well as the elements of such a calculation, as if I had thrown them into the fire, I know in advance all the types of reaction that this will not fail to induce all around (Derrida, *Post Card* 4-5).

¹⁷ Derrida, *Post Card* 135.

¹⁸ Derrida, *Carte postale* 147.

¹⁹ My reader will notice that I use the terms homosexuality, sodomy and pederasty somewhat interchangeably. This is partly to echo

what seems to be Derrida's [own] interchangeable use of these terms and partly to try to resist the "homographesis" (as Edelman calls it) whereby homosexuality has to be made legible for it to be either condemned or elevated in society. For Edelman, this is the paradox that arises from making homosexual bodies legible, the twin agendas of legibility: condemnation, elevation. Rigorously thought, these terms defy a certain kind of classification. The slippage might seem unnerving and perhaps it should, although we might read the use of these terms less as a slippage in Derrida's writing and more as deictical, evocative, even metaphorical. The word homosexuality evokes the nineteenth century, psychoanalysis (Freud), pederasty was a Greek cultural institution (S. and p.), is now a forbidden act (transgression) and Sodomy reminds one of the burned-out city (burned letter), biblical catastrophe (catastrophe), medieval heterodoxy (Matthew Paris). Edelman performs a similar use of terms denoting forms of same-sex desire in his book. We see this slippage upon rereading the above quoted sentence: "What haunts Derrida is not just (whatever "just" in this case might mean) the homophobic, homosocial, homoerotic, and homosexual relations that endlessly circulate within and as "the philosophical tradition"". Just as Edelman is able to include homophobic and homoerotic relations that would seem opposites here, in a tight list of synonymous terms, he manages to include a scene of "straight" (perhaps even reproductive) sex in his chapter entitled "Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex [emphasis mine]" that contains a section devoted to the parental primal scene in Freud's *From the History of an Infantile Neurosis*.

²⁰ "Now, the scene of inheritance, repeated in another way in *Plato's Pharmacy* (right after chapter 7 of the PP, "The Inheritance of the Pharmakon: the Family Scene") interests Plato and Socrates in the very position in which you see them posted on this card. " (Derrida, *Post Card* 52).

²¹ Jacques Derrida, *"Plato's Pharmacy" in Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981) 152.

²² Derrida, *Pharmacy* 152.

²³ Derrida, *Pharmacy* 153.

²⁴ Qtd. in Derrida, *Pharmacy* 153.

²⁵ Qtd. in Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon" in *La Dissemination*. (Paris: Éditions du Seuil, 1972) 364-5.

²⁶ Derrida, *Pharmacy* 153.

²⁷ Derrida, *Pharmacie* 365.

²⁸ It is worth a brief comment here on the implicit homosexual framing of *Phaedrus* since Derrida does not comment on it. The dialogue is framed by a scene of reading (or the intention to read). According to Michel Lisse the act of reading becomes tantamount to pederasty, or better still, a supplement for a pederastic sexual liaison in the absence of the lover. Lisse writes "Cette scène de lecture comporte des allusions sexuelles très nettes: Phèdre tient sous son manteau, dans sa main gauche, un texte de Lysias, Socrate lui conseille de prendre une position commode pour lire. Dans son livre *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Jesper Svenbro démontre combien le lien était profond entre lecture et pédérastie. Lire équivaut à être pénétré par son amant. L'amant, c'est l'éraсте, le maître, l'enseignant, mais également le scripteur alors que le lecteur est l'aimé, l'éromène, esclave ou élève [...] Svenbro cite une inscription grecque qui se termine par la formule: « celui qui fait l'inscription (*grápsas*) enculera (*pugíxei*) le lecteur (*ananémon*) » (p. 210) [...] Si l'on se rappelle que Phèdre fut l'éromène de Lysias, les éléments du puzzle sont à présent rassemblés pour permettre de découvrir l'importance capitale de cette scène de lecture qui convoque à la fois le discours sur l'amour et le discours sur l'écriture et donne ainsi toute sa cohérence au dialogue." Michel Lisse, *L'expérience de la lecture: la soumission*. (Paris: Galilée, 1998) 19-20.

²⁹ For this reason the patient [the "Wolf Man"] was without all those social interests which give a content to life. It was only when, during the analytic treatment, it became possible to liberate his shackled homosexuality that this state of affairs showed any improvement; and it was a most remarkable experience to see how (without any direct advice from the physician) each piece of the homosexual libido which was set free sought out some application in life and some attachment to the great common concerns of mankind. Freud, Sigmund, "From the History of an Infantile Neurosis", trans. Philip Rieff (New York: Collier Books, 1963) 260.

³⁰ As A. Hunter would have it, if homosexuality would have to be that thing outside of philosophy that conditions its possibility then it is always already inside, by the same logic. Taken from a conversation with Angela Hunter entitled: « L'Amour c'est déconstruire l'amour ».

³¹ The connection occurs in another way between "The Family Scene" and the "Envois". Socrates is likened in both to a stingray because of the doubt he imparts to his listener:

—"When confronted with this simple, organless voice, one cannot escape its penetration by stopping up one's ears, like Ulysses trying to block out the Sirens (216a). The Socratic *pharmakon* also acts like venom, like the bite of a poisonous snake (217-18). And Socrates' bite is worse than a snake's since its traces invade the soul. What Socrates' words and the viper's venom have in common, in any case, is their ability to penetrate and make off with the most concealed interiority of the body or soul. The demonic speech of this thaumaturge (en)trains the listener in dionysian frenzy and philosophic mania (218b). And when they don't act like the venom of a snake, Socrates' pharmaceutical charms provoke a kind of narcosis, benumbing and paralyzing into aporia, like the touch of a sting ray (*narke*)."³² Derrida, *Pharmacy* 118.

"What is going on under Socrates' leg, do you recognize this object? It plunges under the waves made by the veils around the plump buttocks, you see the rounded double, improbable enough, it plunges straight down, rigid, like the nose of a stingray to electrocute the old man and analyze him under narcosis. You know that they were both very interested in this paralyzing animal. Would it make him write by paralyzing him? Derrida, *Post Card* 18.

³² "He wants to sow the entire world...S. the sterile midwife." Derrida, *Post Card* 101.

³³ Ah yes, Fido, I am faithful to you as a dog. Why did "Ryle" choose this name, Fido? Because one says of a dog that he answers to his name, to the name of fido, for example? Because a dog is the figure of fidelity and that better than anyone else answers to his name, especially if it is Fido? Because he answers to his name without needing to answer? Fido answers without answering, because he is a dog, he recognizes his name but he never says anything about it. What do you say about it? If he is there, Fido, he cannot make the reference lie, without saying anything he answers to his name. Neither a stone nor a speaking being, in the sense of the philosophers of all times and the psycho-linguists of today, would answer without answering to the name of Fido. Neither a stone nor you my love would answer so adequately to the requisite demonstration (" 'Fido' Fido" in Ryle's Theory of Meaning). Why did Ryle choose a dog's name, Fido? I have just spoken at length about this with Pierre, who whispers to me: "so that the example will be obedient." Derrida, *Post Card* 243-4.

FANTÔME LITTÉRAIRE DE HUGO: LES LENDEMAINS DU *DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ*

Sonja Hamilton is a doctoral candidate at the Johns Hopkins University.

Longtemps débattue à l'Assemblée Constituante, la question de la peine de mort est interrompue par la Terreur et ne réapparaît véritablement qu'à partir de 1826, lorsque deux concours en faveur de l'abolition de la peine capitale sont organisés simultanément à Genève et à Paris. Ces événements sont largement couverts par la presse, en l'occurrence *Le Globe* qui se lance dans la polémique en insérant de nombreuses interventions critiques du système pénal.

Quand le *Dernier jour d'un condamné* paraît sans nom d'auteur en février 1829, la campagne abolitionniste est déjà bien installée en France. En outre, la question de la peine de mort à l'égard des faux-monnayeurs est sur le point d'être discutée à la Chambre des Pairs. Dans une lettre du 3 janvier 1829, Victor Hugo écrit justement à son éditeur: "il importe de mettre vite *le Condamné* sous presse, si vous voulez qu'il paraisse avant la Chambre, ce qui est de la plus haute importance." (1970, 3:1243)

La parution du *Dernier jour d'un condamné* dès le mois suivant suscite de nombreuses réactions. Quelques articles sont élogieux, saluant l'objectif abolitionniste de l'œuvre et sa réussite.¹ D'autres compte-rendus, les plus nombreux, critiquent l'audace d'un auteur dont la motivation aurait été esthétique et financière avant d'être sociale. Victor Hugo est vivement attaqué malgré le succès commercial de son livre.² Le *Journal des*

Débats du 26 février 1829 qualifie son roman de "odieux," "effroyable," "terrifiant," et rempli de "gratuites horreurs." Plusieurs contemporains de Hugo ont jugé selon des critères moraux une œuvre qu'ils ont lu comme une volonté de prouesse artistique.³ Il est vrai que la position politique et sociale de Victor Hugo n'est pas aussi claire en 1829 qu'en 1832, date de la préface polémique du *Dernier jour*.⁴ Mais importe-t-il de savoir quelles étaient les véritables motivations de l'écrivain? Il est plus intéressant, nous semble-t-il, de noter la place que tient son œuvre dans les domaines à la fois politique et littéraire de l'époque, et d'en évaluer l'influence.

Or l'incompréhension générale du *Dernier Jour d'un condamné* a fortement contribué à solliciter l'imagination de quelques auteurs. Plusieurs parodies paraissent en 1829: la version théâtrale du *Dernier jour*, une comédie transposée en Toscane, dans laquelle un homme condamné à mort pour polygamie est finalement grâcié;⁵ le texte déroutant de Jules Janin, *L'Ane mort et la femme guillotinée*, auquel Balzac a ajouté un dernier chapitre; *Le dernier jour d'un employé*, parodie calquée sur le texte de Hugo, mais qui prend pour personnage un homme privé de son emploi; enfin *Le lendemain du dernier jour d'un condamné* de Joël Cherbuliez et *Les souvenirs d'un pendu de bonne maison par un homme de qualité*, deux romans qui continuent l'histoire du condamné où Hugo l'a laissée, c'est-à-dire au pied de l'échafaud.⁶

Nous proposons d'étudier dans cette présentation l'influence du *Dernier jour d'un condamné* sur les contemporains de Victor Hugo, à travers l'analyse de quelques compte-rendus de journaux et de parodies. Ces dernières ont illustré, par le biais de l'imagination littéraire, les principaux reproches formulés dans la presse de l'époque: omission de l'histoire du condamné, absence de remords chez ce personnage et abstraction de l'objet si concret de la guillotine.

Le premier reproche à l'égard du roman de Hugo est celui de l'omission de l'histoire: l'auteur n'a pas pris la peine de renseigner ses lecteurs sur son personnage, ainsi que le souligne le critique du *Journal des Débats*:

... qu'est-ce, après tout, que ce condamné? C'est un être abstrait qui se creuse et s'examine en tous sens. (...) Ce criminel n'a pas de passé: il vient là, sans antécédents, sans souvenirs: on dirait qu'il n'a pas vécu avant d'être criminel.⁷

De sorte que le raisonnement tenu est le suivant: si l'on ne connaît pas le crime pour lequel cet homme est condamné, pourquoi s'intéresser à son sort? Les parodies du *Dernier jour d'un condamné* vont précisément se construire sur l'in vraisemblance d'une fiction qui n'a pas de raison d'être. Le manque d'information sur le personnage provoque le manque d'intérêt du lecteur et va servir de justification à l'existence de ces parodies, dont le genre littéraire cherche à caricaturer une œuvre par l'exagération de certains de ses traits. Jules Janin commence la préface de *L'Âne mort et la femme guillotinée* en ces termes:

L'auteur de ce livre n'est pas de ceux qui refusent à la Critique le droit d'interroger un écrivain sur son œuvre, et de lui demander à quoi bon tel sujet? pourquoi ce héros, et d'où vient-il ? (...) à une pareille question, il ne saurait que répondre, en vérité. (31)

Jules Janin prend ainsi l'initiative de construire son histoire au hasard des rencontres. Le narrateur ne sait trop d'où il vient ni où il va, cependant il entraîne le lecteur dans ses aventures: on assiste à la mise à mort d'un âne par quatre chiens féroces, à la dépravation d'une jeune femme, sa décapitation, puis son enterrement dans la fosse commune du cimetière de Clamart; enfin, grâce à Balzac qui a ajouté un dernier chapitre, le lecteur est témoin de la dissection du corps de la jeune femme à l'école de médecine. Cette succession d'événements sans suite logique donne l'impression d'un texte décousu: seule l'horreur et l'ombre de la guillotine semblent servir de fil conducteur à la narration.

L'auteur anonyme du *Dernier jour d'un employé* justifie quant à lui le sujet de son livre par le fait que son héros lui semble "infiniment plus intéressant que celui de Hugo" (ix).

Dans la préface de son ouvrage, il explique qu'il souhaite parler des faits réels de la vie quotidienne. C'est pourquoi il choisit de raconter l'histoire "très véritable, trop véritable" d'un ami qui a été destitué alors que Hugo "a dû se torturer l'imagination pour se transporter dans un cabanon de Bicêtre" (vij).

Le Dernier jour d'un condamné fait incontestablement figure de nouveauté par la provocation de son sujet et de son style. C'est un nouveau roman avant l'ère du nouveau roman comme l'a justement remarqué Lucien Dällenbach:

...même radicalité dans les options narratives; même fin de non-recevoir de la part de la critique: inconsistance du personnage, psychologie aberrante, mauvais goût du choix du sujet, abstinence de l'auteur-commentateur, littérature à l'estomac qui laisse en état de choc. (51-52)

Hugo a créé une fiction qui réoriente la représentation de la peine capitale vers le condamné, le roman étant rédigé sous forme d'un journal intime qui relate les dernières souffrances du personnage. Avant la date de parution du *Dernier jour*, rares sont les œuvres littéraires qui ont présenté la question de la peine capitale; celles qui l'ont fait se sont concentrées exclusivement sur le personnage du bourreau.⁸ D'autre part, ces textes ont toujours précisé la cause du châtement du condamné, ce dernier ayant commis une offense connue de tous, en général un crime passionnel qui atténue sa culpabilité aux yeux du lecteur. Rien de tel dans le roman de Hugo. Au moment de dévoiler l'histoire de son condamné, l'auteur insère une note fictive de l'éditeur qui n'a pas pu retrouver les feuillets relatifs à ce passage.

Le roman de Hugo se distingue donc des écrits de son époque par cette absence d'histoire concrète du condamné, car l'histoire ne réside pas là: il s'agit bien plutôt de la question de la peine de mort, quel que soit l'individu, quel que soit le crime. Nous sommes en présence d'un texte tronqué de l'élément d'information qui l'aurait rendu plus compréhensible et surtout plus tolérable pour ses lecteurs. Mais si Hugo ne donne pas les détails de la vie de son condamné, il lui laisse en revanche exclusivement la parole. En ce sens, le condamné devient sujet exclusif dont les pensées intérieures sont mises à nu:⁹ il fait la

dictée de son âme, le lecteur prenant le rôle de confesseur. Or ce condamné nous culpabilise, nous lecteurs, en nous faisant ressentir dans notre voyeurisme la honte de participer passivement à sa souffrance morale.

Cette sensation d'accusation a été vivement ressentie par la critique de l'époque: "On s'est dit, avant de lire: que nous veut ce condamné? Après avoir lu, beaucoup se demandent encore: Que nous voulait-on? à quoi bon cette débauche d'imagination, ce long rêve de crime, de sang, d'échafauds?" (*Débats*). En guise de réponse, les parodies du *Dernier jour* remettent les choses dans l'ordre: le véritable coupable n'est pas le lecteur—et précisons par lecteur, la société—mais bien le condamné qui s'est exclus du système social.

Le deuxième grief porté contre Hugo est conséquemment l'absence du repentir chez son personnage. Le remord le responsabiliserait face à son crime et le présenterait comme coupable. Les parodies inspirées par le texte de Hugo ne vont pas manquer de le préciser. Ainsi en est-il du roman le *Lendemain du dernier jour d'un condamné*, dont la narration s'ouvre sur le mot "Guillotiné!!!" alors que le roman de Hugo commençait par l'exclamation "Condamné à mort!" Le guillotiné de Joël Cherbuliez se retrouve dans un enfer dantesque où chaque criminel est placé devant la victime qu'il a immolée, de sorte qu'il n'échappe pas au souvenir de son crime: "Le remords! Moi, j'ai pu tuer un homme! (...) ce souvenir est un acide corrodant qui se glisse dans mon cœur, en pénètre toutes les fibres et les tord en tous sens" (87). Il ajoute plus loin une réflexion qui s'adresse sans équivoque à Hugo:

Quel est celui qui dépeignant les derniers moments d'un condamné, oublia le repentir? Il n'a donc jamais pénétré dans le cœur humain, il n'en a jamais vu les replis cachés: il ignorait sûrement que l'homme le plus endurci ne peut pas toujours fermer l'oreille à la voix de la conscience bourrelée, qui elle seule le tourmente davantage que les supplices inventés par les hommes. (87)

Le repentir est également présent dans *Les Souvenirs d'un pendu de bonne maison*, lorsque le narrateur raconte ses premiers moments d'homme mort au bout d'une corde, alors qu'il voit sa mère en pleurs près de la potence: "j'ai été coupable! cruels tourments! remords qui passez mes forfaits! vous m'éclairez enfin: il est un Dieu vengeur, je le vois et je frémis" (35).

Nous retrouvons ici le plus vieil argument en faveur de la peine capitale, celui qui a toujours prévalu sous l'ancien régime: le recours à la peine de mort est présenté comme un acte de vengeance, la loi du talion, et l'exécution du criminel prend alors un caractère expiatoire. Ainsi le pendu, dont la vue de sa mère en larmes provoquait un véritable supplice, cesse de subir toute torture morale une fois repenti: "l'Etre suprême s'est laissé toucher par mon repentir; (...) l'horrible faculté qui m'était demeurée de distinguer encore ce qui se passe sur la terre m'a été retirée: je ne souffre plus" (37).

Retournons au condamné de Hugo dont les absences d'histoire et de remords ont tant dérangé les lecteurs de l'époque. Il est une troisième absence sur laquelle les compte-rendus du *Dernier jour* n'ont pas tant insisté, contrairement aux parodies. Il s'agit de l'absence de la guillotine, ou plus exactement de l'incapacité à l'appeler par son nom. L'horreur qu'elle génère l'a rendue innommable, abstraite, et par là même omniprésente:

Le nom de la chose est effroyable, et je ne comprends point comment j'ai pu jusqu'à présent l'écrire et le prononcer. La combinaison de ces dix lettres, leur aspect, leur physionomie est bien faite pour réveiller une idée épouvantable, et le médecin de malheur qui a inventé la chose avait un nom prédestiné. (123)

Le style même de Hugo trahit la présence de la guillotine: elle est désignée sous forme de nombreuses périphrases et métaphores; de même les très brefs chapitres sont constitués de phrases courtes entrecoupées d'une ponctuation abondante qui hache encore davantage le récit du condamné. Le personnage de Hugo est incapable d'imaginer son exécution alors que l'idée de cette mort le hante. L'absence-présence subtile de la guillotine, qui fait une des spécificités du texte de Hugo, se traduit dans les

parodies par un excès d'imagination macabre. Il faut dire que la hantise de la séparation entre la tête et le corps, image d'une violence extrême, est un thème récurrent dans de nombreux textes fantastiques de la Restauration.¹⁰

Le guillotiné de Joël Cherbuliez préfère une mort plus douce:

Pourquoi ne pend-on plus? Maudit soit le médecin de malheur qui inventa cette machine plus prompte, mais bien plus horrible! La corde tue aussi, mais elle ne sépare pas le tronc de la tête, elle ne coupe pas en deux ce qui ne doit faire qu'un, elle ne fait pas couler le sang.
(25)

Le destin du pendu est effectivement plus heureux: il souffre au début de ne pas sentir son corps, d'être léthargique; mais il va au paradis—"un lieu de délices" (79), "la demeure des élus" (81)—contrairement au guillotiné qui appartient à l'enfer, comme son prédécesseur Bertrand de Born. Pour ces auteurs, ce n'est donc visiblement pas la peine de mort qui est remise en question mais son mode d'exécution. La guillotine, spectre de la Terreur, rappelle le traumatisme d'une époque encore trop présente dans les esprits.

La machine infernale, instrument de la mort pour le condamné de Hugo, devient instrument de l'amour à travers l'humour (noir) de Janin: le narrateur de *L'Ane mort et la femme guillotinée* se promène comme à son habitude, c'est-à-dire sans trop savoir où il va, quand son regard est arrêté par la vue d'une large machine qu'il ne connaît pas. Il devient alors témoin d'une scène curieuse: un jeune homme attache sa maîtresse sur la planche de l'instrument et parvient ainsi à lui voler un baiser, la tête de la jeune fille étant coincée entre les deux poutres de la guillotine. Le narrateur dit alors: "je compris parfaitement à quoi cette machine pouvait servir" (128), ses paroles faisant encore une fois écho à celles du condamné de Hugo qui ne savait pas "comment cela est fait et de quelle façon on meurt là-dessus" (123).

Que reproche-t-on finalement à l'auteur du *Dernier jour d'un condamné*? Sans doute le rôle subversif qu'il donne à la

littérature, car celle-ci doit divertir, non déranger. Ainsi que le dit un des personnages mis en scène par Hugo dans sa "comédie à propos d'une tragédie," ce livre est "abominable, un livre qui donne le cauchemar, un livre qui rend malade"(49). Oser prendre un thème aussi grave que la peine de mort pour en faire un sujet de littérature est immoral. Pourtant l'enjeu dépasse évidemment le cadre de l'éthique littéraire: s'attaquer à la peine capitale, c'est s'attaquer au régime garant des lois, en l'occurrence la monarchie, et atteindre les conservateurs dans les valeurs qu'ils défendent le plus. Cette littérature est avant tout séditieuse parce qu'elle est politique. On ne sait rien du condamné de Hugo ou bien peu de choses; mais son parcours est au contraire remarquablement bien tracé dans l'espace et dans le temps. Ainsi l'histoire se situe à Paris, capitale du pouvoir qui dirige la France, mais également le lieu où se créent les révolutions. Les noms des guillotins gravés sur le mur du cachot rappellent à eux seuls le caractère éphémère des différents régimes qui se sont succédés. Enfin la référence à Charles X est sans équivoque, même s'il n'est pas désigné nominalement: "il suffirait qu'il écrivit avec cette plume les sept lettres de son nom au bas d'un morceau de papier" (140) pour laisser vivre le condamné en lui accordant la grâce. Ce personnage est cependant complètement évacué des parodies, constatation logique puisque nous avons vu que les auteurs de ces textes défendent les valeurs monarchiques traditionnelles et ne peuvent par conséquent caricaturer le roi dont ils servent la cause.

En cette veille de révolution de Juillet, le *Dernier jour d'un condamné* se présente comme une critique du système juridique et politique en place; en ce sens il s'intègre parfaitement dans le discours libéral des abolitionnistes de l'époque qui réclament un changement. A l'opposé du texte de Hugo, les parodies qui le caricaturent sont tournées vers le passé, cachant leur embarras devant une œuvre si novatrice. Pour elles, point de lendemain. La gêne réside en outre dans la figure même de Hugo, devenu chef incontesté du mouvement romantique, et dont le fantôme littéraire nous hante encore aujourd'hui. En écrivant *Le Dernier jour d'un condamné*, Hugo a saisi l'universalité d'une question morale fondamentale; supportant l'épreuve du temps, son œuvre

est restée, elle est même devenue la référence littéraire en matière de peine de mort. Les autres écrits n'ont saisi que l'éphémère, traduisant la réaction d'une époque en particulier. Mais le destin de toute parodie n'est-il pas également de rester dans l'ombre de l'œuvre qui l'a générée ?



Notes

¹ Voir en particulier l'article de JB Duvergier dans la *Gazette des Tribunaux* du 7 février 1829.

² *Le Dernier jour d'un condamné* connaît pas moins de quatre éditions en un mois. Les deux premières éditions paraissent sans nom d'auteur chez Gosselin à partir du 3 février 1829; les troisième et quatrième éditions, auxquelles Hugo a ajouté "Une comédie à propos d'une tragédie," paraissent fin février chez le même éditeur.

³ Voir par exemple l'article de Jules Janin dans *La Quotidienne* du 3 février 1829: "le succès ne peut pas justifier un écrivain, le talent ne peut pas le rendre excusable, rien ne peut lui faire pardonner son acharnement à flétrir une âme d'homme."

⁴ Les quelques phrases en guise de préface à la première édition étaient les suivantes:

Il y a deux manières de se rendre compte de l'existence de ce livre. Ou il y a eu, en effet, une liasse de papiers jaunes et inégaux sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à une, les dernières pensées d'un misérable; ou il s'est rencontré un homme, un rêveur occupé à observer la nature au profit de l'art, un philosophe, un poète, que sais-je? dont l'idée a été la fantaisie, qui l'a prise ou plutôt s'est laissé prendre par elle, et n'a pu s'en débarrasser qu'en la jetant dans un livre. De ces deux explications, le lecteur choisira celle qu'il voudra." (13)

L'engagement explicite de l'écrivain date de sa Préface de 1832 qui prend à partie les législateurs de la monarchie de Juillet incapables d'éliminer la peine de mort du nouveau code pénal.

⁵ *Le Dernier Jour d'un condamné*, épisode de la vie romantique en un tableau de Dartois et Barthélémi (Paris, Variétés, 15 mai 1829) situe l'action en 1786 et s'appuie sur un événement historique précis, la promulgation de l'abolition de la peine capitale en Toscane par le roi Léopold.

⁶ Victor Fleury a écrit en 1829 *La famille d'un condamné ou la peine de mort*. Contrairement aux parodies précitées, ce roman se lit comme un véritable plaidoyer contre la peine de mort, reprenant les dernières heures d'un condamné du point de vue de son épouse, narratrice du récit. Mais on ne peut complètement ignorer les raisons économiques qui ont pu se cacher derrière une cause plus noble: le roman de Hugo a connu un tel succès qu'il représentait une mine d'or pour qui savait l'exploiter.

⁷ L'article du *Journal des Débats* est signé « N. », d'où son attribution à Nodier selon l'édition de référence Jean Massin. Cette attribution a été réfutée depuis par plusieurs critiques qui pensent que Nisard en est le véritable auteur. Voir Jean Malavié "A propos du *Dernier Jour d'un condamné*: Nodier ou Nisard, critique de Victor Hugo" in *R.H.L.F.* no 3 (1983).

⁸ On peut citer le *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée (1825) dont le thème du bourreau sera repris par Ducange et Pixérécourt dans *Polder ou le bourreau d'Amsterdam* (Paris: Gaité, 25 /10/1828). Le roman de Keratry intitulé *Frédéric Styndall ou la Fatale année* (1827) raconte également l'histoire d'un fils de bourreau qui refuse son lourd héritage et se proclame abolitionniste.

⁹ Il y a sans doute un rapprochement à faire entre la volonté chez Hugo de dévoiler la psychologie du condamné et l'émergence d'une politique pénale du pouvoir qui, d'après Foucault, cherche à améliorer ses méthodes de punition et de surveillance par la connaissance du prisonnier et la scrutation de son âme, « effet et instrument d'une anatomie politique; l'âme, prison du corps. » (*Surveiller et punir*, 34).

¹⁰ Dès la fin de la Terreur, des voix se sont élevées autour de cette question: meurt-on vraiment dès que la guillotine détache la tête du corps ou pense-t-on encore quelques instants après la décapitation, et par conséquent souffre-t-on de façon atroce? La légende de Charlotte Corday, dont la tête aurait rougi quand Sanson l'a gîflée, a contribué à alimenter la polémique lancée par les médecins Soemmering et Sue qui

affirmaient que les convulsions postérieures à la décapitation étaient des signes de sentiment et de douleur. Le condamné de Hugo se pose les mêmes questions: "Et puis, on ne souffre pas, en sont-ils sûrs? Qui le leur a dit? Conte-t-on que jamais la tête coupée se soit dressée sanglante au bord du panier, et qu'elle ait crié au peuple: Cela ne fait pas de mal!" (139). Le personnage de Hugo imagine également sa fin à l'école de médecine où les corps des guillotiné servaient à l'étude: "je serai quelque chose d'immonde qui traînera sur la table froide des amphithéâtres; une tête qu'on moulera d'un côté, un tronc qu'on disséquera de l'autre" (121). Joël Cherbuliez va concrétiser de façon morbide cette réflexion, la tête consciente de son narrateur guillotiné assistant, impuissante, à la dissection du reste de son corps.

Works Cited

- Dällenbach, Lucien, et Laurent Jenny, ed. *Hugo dans les marges*. Genève: Zoé, 1985.
- Le Dernier jour d'un employé*. Paris : Lecointe, 1829.
- Hugo Victor. *Œuvres Complètes*. Ed. J. Massin. Paris: Le Club Français du Livre, 1970.
- . *Le Dernier Jour d'un condamné ; suivi de Claude Gueux ; et de l'Affaire Tapner*. Paris: Librairie Générale Française, Collection Le Livre de Poche Classique, 1989.
- Janin, Jules. *L'âne mort et la femme guillotinée*. Paris: Flammarion, 1973.
- Souvenirs d'un pendu de bonne maison par un homme de qualité*. Paris: Levavasseur, 1829.

REPRESENTATIONS OF INVISIBILITY IN VICTOR HUGO'S *L'HOMME QUI RIT*

C. Camille Collins is a doctoral candidate at Columbia University.

It has been argued that Hugo's modernity lies in his fascination with mirror effects, dissolving processes, and traces. This fascination is generally studied in terms of literary motifs or themes: the grotesque, the tower of Babel, and exile to name a few. I would like to bypass motifs and thematic concerns to discuss the essential quality of Hugo's aforementioned fascination, which is another fascination, a fascination with invisibility. In the literary text, this fascination channels itself in textual moments where things, happenings or occurrences, which have solid form or are considered visible entities on the level of mimesis, are later, through a semiotic process of textual transformation, recognized to be entirely invisible. Invisible here signifies an invisibility proper to the Hugolian corpus and will be defined negatively through periphrasis.

Before passing to the text, I will present *mimesis*, *representation* and *semiosis* using definitions provided by Michael Riffaterre.¹ Mimesis is the literary representation of reality and as such establishes a verisimilitude level which becomes the norm for a given text and by opposition to which we can perceive departures. The most general definition of representation has it that representation 1) presupposes the existence of its object outside of the text and preexistent to it, and 2) the reader's response to mimesis or the literary representation of reality consists in a rationalization tending to verify and complete the mimesis and to expand on it in sensory terms. Both of these processes assume that referentiality is the

basic semantic mechanism of literary mimesis. This will not be our vantage point. We will conform to the argument that Hugolian writing issues from the verbal, his images are not based in the referentiality of language, but on sign systems that are already textualized. Words don't signify in terms of their usage, but rather in terms of other texts, the text and the intertext being variants of the same structures. Semiosis occurs upon the integration of an ungrammaticality—a deviant lexicon or grammar—recognized at the mimetic level into another system, a system that is grammatical. A sign then is transferred from one level of discourse to another level, from the level of meaning to the level of significance.

Turning to *L'Homme qui rit*, I would first like to contextualize the passage we will consider. Gwynplaine is a young boy who has been both disfigured and abandoned barefoot in a glacial winter storm on the rocky shore of southern England by a group of gypsies. He is abandoned in the evening time and at the time of our passage, which is three o'clock in the morning, he has finally found civilization after having crossed vast expanses of perilous terrain, scaled a vertical ice-covered cliff, encountered the horrific decomposing corpse of a hanged criminal, and rescued an infant from the arms of its frozen dead mother. He passes from the sparsely populated market town, Weymouth, where he knocks in vain on the doors of the rare houses he encounters, to the mazelike streets and alleyways of the city of Malcomb-Regis. The city's inhabitants are obviously asleep and have taken all necessary precautions so as not to be awakened. As in Weymouth, his knocking at the doors of Malcomb-Regis goes unheeded.

The action of our passage takes place in the city and is a description in which the characters of dreams are not internal phantasms. Instead, they are a crowd of sleepwalkers² that spill out of the minds they occupy, and actually populate the city. The ever-expanding crowd is packed so tightly against Gwynplaine that it imposes itself in his field of vision, blocking his view. Our hero is thus forced to physically push his way through its members, phantoms of sleep that are simultaneously living and dead. In the anthropological code established by the lexeme

‘crowd,’ these sleeping living-dead are variants in the paradigm of the zombie or the soulless corpse.

One of the principal attributes of the crowd is equality, that is to say that a head is a head and an arm is an arm—differences between individual bodies are irrelevant and go unnoticed.³ Thus, the members of the crowd may as well be indistinguishable copies or replicas of each other, an actuality which reinforces the zombie imagery. Gwynplaine, fortunately, is not part of the crowd:

L’homme éveillé qui chemine à travers les fantômes du sommeil des autres refoule confusément des formes passantes, a, ou croit avoir, la vague horreur des contacts hostiles de l’invisible et sent à chaque instant la poussée obscure d’une rencontre inexprimable qui s’évanouit. Il y a des effets de forêts dans cette marche au milieu de la diffusion nocturne des songes. (220)

On the level of mimesis, the image is one of a stranger (“l’homme éveillé”) in a strange land pushing his way through a crowd of zombie-like beings. He is experiencing, or believes to be experiencing horror. The element of doubt (namely, “[Il] a, *ou croit avoir*...”) combined with the adjective “vague” indicates that he is experiencing a low degree of horror, like the simple horror or shock a person feels when they are slighted unexpectedly or when they receive a less than hospitable reception in a place where they had hoped for, and perhaps expected, a warm welcome. This low-grade horror, the text tells us, is being experienced because of hostile contacts from the invisible—past, present and future. As was mentioned in the contextualization of the passage, Gwynplaine has been unsuccessfully knocking on doors since his arrival in the market town, continues to do so upon his arrival in the city and will continue to do so until someone eventually opens their door. The unseen inhabitants behind locked door and bolted window take no notice of his rapping. This hostility is reflected and concretized in the streets in the inevitable barrage of shoves one endures in the city’s dense crowd; that is to say, the shove that originates in an undistinguished human body and disappears into

the anonymity of the mass when one turns to try to catch a glimpse of the perpetrator (“à chaque instant la poussée obscure d’une rencontre inexprimable qui s’évanouit”).

Semiotic transformation begins with the ungrammaticality “des effets de forêts” in the sentence “Il y a des effets de forêts dans cette marche au milieu de la diffusion nocturne des songes.” As there are sound effects and light effects in theatrical spectacles, here we are offered ‘forests effects.’ This aberrant feature inscribed in an albeit bizarre cityscape causes the reader to make connections with other texts where this anomaly is grammatical. In “Des églises gothiques,” Chateaubriand calls forests Divinity’s first temples and says that it was forests which were the inspiration for architecture and, more specifically, for the gothic cathedral. Branches, tree trunks, darkness, secret passages and the labyrinthine structure and vaults of forests are replicated in the gothic cathedral:

Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages, qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l’église gothique. (25)

Forests, via architecture, pass into the inside of gothic cathedrals and simultaneously into the city center. Forests, then, are urbanized and serve both as the floor plan and as the stimulus for the decor of the interior of the cathedral. The effects of forests—that is to say their labyrinthine structure, darkness, vaults, etc.—are henceforth contained within the walls of a sacred space. Through a semiotic transferal, Gwynplaine is relocated to the inside of a sacred space.

The forest-inspired architectural effects of the cathedral have the visceral effect of “la religieuse horreur, les mystères et la divinité” (Chateaubriand 25). This visceral effect is best depicted in a scene from *Les Misérables* which is both analogous to our passage and follows the structural invariant established in fables and legends since before the Brothers Grimm of a scared little child walking alone in the deep, dark forest at night. The scene is

that of a terrified Cosette fetching water for the Thénardier and describes her hallucinations of dissolving profiles and unknown beings in the lugubrious setting of frightening tree trunks, mysterious leaning branches and an immense sepulchral silence, all the markings of the inside of a gothic cathedral. The passage appropriately closes in religious code with "leur voûte monstrueuse," referring to the forests', and culminates in the striking metaphor "les forêts sont des apocalypses" (469).

'Apocalypse' generates two derivatives which are not entirely distinct one from the other; hence, the appropriate plural form 'apocalypses.' The first derivative accepts apocalypse figuratively as the end of the world. Architecturally, as a symbol of the Gothic conquest of Rome in 410, the end of the world is the gothic cathedral. As can be recognized in the cathedralization of forests, religion at the time of Gothic reign was not the provision of moral guidance or spiritual insight, but the propitiation of the unseen. And making amends with the unseen is exactly what the Goths do once in power.

The Gothic peoples were part of an East Germanic group that spread from the Rhine to, appropriately enough, the Black Sea. In Hugo's prose travel journal, *Le Rhin. Lettres à un ami*, he writes that the barbarian invasion and the death of Rome⁴ allowed for the territorial expansion not only of the barbarians, but of their metonymic clan which was repressed under Roman rule. This metonymic clan is an entire population of imaginary beings: "toute une population d'êtres imaginaires...se répandit dans le Rhingau" (116). Although spread throughout the Rhingau, these illusory beings are concentrated in one of the region's more enchanting locations, the *locus amœnus* of the imagination or the Black Forest—the place where historical certitude ends and the sacred world of fables, supernatural figures, phantoms and dreams begins.

Here, the first derivative starts to bleed into the second, which understands apocalypse literally as a revelation, the hypogram of which is Saint John's revelations recorded in the Bible. In *Le Promontoire du songe* (*Promontorium somnii*), Hugo invents a bestiary of awe-inspiring imaginary creatures similar to that of Saint John. These creatures, along with those of

Saint John, have *their locus amœnus* in the realm of the dream's edge, the "rêve éveillé" or the "songe debout:" "*Promontorium somnii*. Songes debout. Car, insistons-y, dormir n'est pas une formalité nécessaire... [L]'homme... voit [les bestions] volontiers hors du sommeil" (78-79). The end of the world is the beginning of another and, in the Hugolian *imaginaire*, the decisive end of the world is the end of alert consciousness and the beginning of the world of revelation, of pleasurable daydreams (indicated by the positive lexeme "volontiers") or, what we could call, 'mind effects.'

In the context of the ending / beginning paradigm that 'apocalypse' establishes, there is the explicit crossing of a frontier or border. "Dans cette marche" (from our original sentence), in this paradigm, signifies 'the step,' the step from one reality—an ending reality—into another one—the beginning reality or, as the case is, the reality that has already begun. This is the *modus operandi* of the apocalypse and it is nowhere better made into a maxim (or maximized) than in the novel of the gothic cathedral, *Notre-Dame de Paris*. The prophetic maxim drops from the lips of the infamous dark priest, Claude Frollo: "Ceci tuera cela" (235). This will kill that; the step, whether it is inadvertent or intentional, is apocalyptic, without a period for transition, and is the marker of an ending.

The apocalypse is syntactically appropriated. Gwyplaine's step, the text tells us, lacks a transitional period and lands him directly in the middle of a new reality: "dans cette marche *au milieu de* [and the new reality is...] la diffusion nocturne des songes." Signifying both invasion or raid and expansion or enlargement, "la diffusion" is a dual sign. Paradoxically, the lexeme offers the beginnings of a solution to the problem it poses by rejuvenating the indirect war code of "Des églises gothiques" inscribed in the 'goth' of the gothic cathedral. Fully reactivated in the metonymy of Frollo, the gothic cathedral-residing priest whose purpose in life is to wage war on goodness, which is to say on everyone and everything outside himself, the war code surprisingly provides the key to Hugolian invisibility.

Modified by "nocturne," semes of which are darkness and evil, "la diffusion" not only occurs at night, but is charged with

the quality of being the enemy or the foreign element. "La diffusion" generates two textual derivations. The second of these diffusions is a conversion of the first. The first derivation is intratextually determined, accepts diffusion as an expansion or enlargement and is actualized in the chapter of *Notre-Dame de Paris* called "Fièvre." In this chapter, the sun sets and Frollo, haunted by his evil thoughts and deeds, becomes feverishly mad and sees the Strasbourg bell tower as immense, enormous and gigantic. Right before his eyes it becomes a colossal obelisk, the bell tower of hell from which emanates voices, shouts and moans of death. He turns his back on the familiar cum foreign tower and hurries away from it, but can't escape because "la vision était en lui" (457). With visions of death and chaos surrounding him, specifically and analogously in the form of ghosts in the city streets, he flees towards what one would assume to be his refuge, the gothic cathedral or Notre-Dame. The interior of the cathedral, however, has also assumed larger than life proportions and Frollo's madness peaks in a 'visible apocalypse:' "[L]e monde extérieur n'était plus pour l'infortuné qu'une sorte d'apocalypse visible, palpable, effrayant" (461). The external world, which is actually the interior of the church, is transformed into a negative variant of the apocalypse hypogram. In a basic psychoanalytic turn, Claude's eyes betray him, serving as projection lenses projecting onto the external world his internal vision, namely his fear of eternal damnation for his corrupt, ungodly acts. Frollo's apocalyptic vision does not end in the triumph of good over evil as it does in the hypogram, but rather in the persecution of the body by the mind. Frollo's eyes transform the interior of the cathedral into a terrific place of anxiety while his mind transforms his body into the same. The first derivation, then, doubly negativizes what it allegorizes, namely the biblical allusion *the body is a temple* and, at the same time, actualizes a negative valorization of the given *the prison of the mind*, transforming the mind into a claustrophobic and inescapable room.

The second derivation accepts "la diffusion" as an invasion or raid and, as a conversion of the first derivation, is its positive valorization. In the Middle Ages the cathedral provided asylum

or a place of peace and refuge for the criminal, significantly a seme of the sememe vagabond or wanderer, who was considered sacred once inside. Asylum, however, usually meant a vaulted cell located in the church attic and, as such, “l’asile était une prison comme une autre” (464). If in the model *the body is a temple* we replace *body* with the variable x , *is* with an equal sign, and *temple* with the variable y , then $x = y$ and $y = x$; the temple is a body. Through a process of semantic algebra, the temple becomes a body: the temple is the body proper topped with an attic or a head, inside of which is the cell, the place of asylum, or the mind. *The prison of the mind* then has a positive valorization as a place of asylum and becomes doubly positive once we bring it into the grammar of forests. In the grammar of forests, the body’s central structure is the vault of the ribcage, which harbors all vital organs, like the vault of the cathedral, which harbors its vital community. The smaller vault or the cell undergoes a final intratextual transformation and becomes the living imagination or the lush asylum of the dreamer: “dans l’obscurité [du] cerveau végète la profonde forêt qu’on ne voit point ailleurs” (*Les Rayons et les Ombres* 1074).

As has already been demonstrated, through a semiotic transferal Gwynplaine has been relocated into a sacred space. In the grammar of *forests* and *songes debout*, this space is unmistakably the mind. Delightful daydreams are the apocalyptic intruders of our hero’s mind. What is mimetically portrayed as a zombie invasion of the labyrinthine streets is semiotically a reverse invasion, an inward invasion into the labyrinth of the mind. The exhausted and discouraged Gwynplaine, although seemingly numb at three in the morning in the dead of winter after having performed an array of superhuman feats, is inwardly awakened by happy daydreams of people able to sleep and walk at the same time. This is the image of what he most desires, namely to be able to fall asleep while still ushering to safety the infant he is carrying. The text serves the role of confessor unveiling and revealing this hidden desire.

Through a series of textual transformations catalyzed by an ungrammaticality on the level of mimesis, the contours of invisibility, which are reactivated throughout the novel, are

brought to light. The representation of **in**visibility, then, is the representation of what is only perceived internally in the sacred space or the asylum of the dreamer's mind.



Notes

¹ See *Semiotics of Poetry*.

² "[C]es sommeils sont une foule." In the context of a crowd, *sommeil* in the plural, preceded by an indefinite adjective and lacking a succeeding adjectival qualifier (like, for example, *ces sommeils profonds*) is a poeticization of "ces somnambules."

³ Canetti 29.

⁴ Hugo, *Le Rhin* 115.

Works Cited

- Canetti, Elias. *Crowds and Power*. Trans. Carol Stewart. New York: Farrar Straus Giroux, 1988.
- Chateaubriand, François-René, vicomte de. "Des églises gothiques." *Le Génie du christianisme*. Paris: Impr. Mignaret, 1803.
- Hugo, Victor. *L'Homme qui rit*. Ed. Marc Eigeldinger and Gerald Schaeffer. Vol. 1. Paris: Flammarion, 1982.
- . *Les Misérables*. Ed. Marius-François Guyard. Vol. 1. Paris: Garnier, 1957.

- . *Notre-Dame de Paris*. Ed. Louis Chevalier. Paris: Gallimard, 1974.
- . *Le Promontoire du Songe*. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- . *Les Rayons et les Ombres. Œuvres poétiques*. Vol. 1. Ed. Pierre Albouy. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Le Rhin. Lettres à un ami*. Paris: Ollendorff, 1906.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1984.

HAUNTING THE UNDERWORLD IN NERVAL'S *LES NUITS D'OCTOBRE*

Aimee Kilbane is a doctoral candidate in the Comparative Literature Program at the University of California, Santa Barbara.

It is temporary homelessness and a chance encounter that plunge the narrator of Gerard de Nerval's *Les Nuits d'octobre* into an evening designed to resemble "la vie de bohème." However, it is rather the absence of this formerly lively bohemian nightlife that is most noticeable in the narrative. The date is 1852, and the only remains of such a life are stories of the past, because police presence has made the locations that were once considered unsavory safe for visits from the bourgeoisie. The novella shows the imitation of the fabled urban wanderings of bohemians becoming a leisure activity for the bourgeoisie. The frequent references to the past draw attention to the changes in the city over the past generation, while invoking the ghosts of romanticism and bohemia that live on as legend.

The narrator's temporary homelessness and resulting idleness are voluntary, and make possible his subsequent encounters, first with a friend whom he identifies only as a flâneur, and then with an article attributed to Charles Dickens that he comes across in a magazine. The article, called "The Key of the Street or London at Night," recounts the experience of a bourgeois narrator who decides to spend the evening slumming it, by staying out all night with only nine pence in his pocket. The narrator's reaction to the story is: "Qu'ils sont heureux les Anglais de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque! A Paris, on nous demanderait que cela fût semé d'anecdotes et d'histoires

sentimentales,—se terminant soit par une mort, soit par un mariage. L'intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu" (314). This reaction would seem to establish that for the narrator, realist representation and the "vrai absolu" at its source are to be found elsewhere, in this case, England, not amid the daily experiences of a bourgeois Parisian. He decides to spend an evening like the English realists he admires: he dares to explore the dark underbelly of Paris, with his friend the flâneur as guide, playing Virgil to the narrator's Dante.

Dickensian realism becomes the literary counterpart to the narrator's wanderings. The life that this genre represents—poverty, filth, lack of shelter—becomes the experience he seeks. The goal of his trip becomes to experience "les cercles inextricables de l'enfer parisien" (321) with the purpose of representing it realistically. But we will see that what the narrator chooses to represent—Paris at night, or "l'enfer parisien" as he calls it—and the way in which he does so betray very personal or subjective influences on his part. His interest in Dickens and realism is not so much a voyeuristic impulse to slum it with the down and out, but a desire, as a writer, to objectively reproduce the truth without any interference from emotion or sentimentality.

The narrator's tone—that he is embarking on an obscure voyage into the dangerous unknown—and choice of subject matter—the celebrated counter-cultural world of night-wanderers—might cause the reader to overlook the resemblance that this mysterious nightworld bears to ordinary daytime life. This novella contains many stereotypes associated with tourism and bohemian life in Paris at the time, particularly the notion that those who dare to leave the confines of their bourgeois existence will have access to metropolitan secrets otherwise not available. A good deal of time is spent itemizing late night dining choices, and enjoying an unusual eau-de-vie that is "inconnu aux grandes tables" (329). Before calling an end to his nocturnal ramblings, the narrator concludes that "[I]es hommes riches manquent trop du courage qui consiste à pénétrer dans de semblables lieux..." (335). This line echoes the popular belief associated with tourism and la vie de bohème in the nineteenth century: that

it takes an adventurous spirit to explore lesser known regions, and that escaping the ordinary is more rewarding.

The narrator envies the English their freedom of movement. He wishes Paris were more like London, where one is free to explore the night world without risking of the loss of one's respectability. He complains that the portiers regulate the comings and goings of the inhabitants of their buildings, making it inconvenient to come home after midnight.

The different motivations behind the narrator's desire that Paris should be "open" all night show the conflicted nature of his reasoning. On one hand, a European capital should provide the potential for constant entertainment and activity. He tells his friend that "[u]ne grande capitale ne devrait jamais dormir...et les étrangers, que de fois je les ai entendus rire en voyant que l'on couche les Parisiens si tôt" (320).

On the other hand is every good bourgeois citizen's concern with his own safety. He goes on to say, "[s]i j'étais préfet de police, au lieu de faire fermer les boutiques, les théâtres, les cafés et les restaurants, à minuit, je payerais une prime à ceux qui resteraient ouverts jusqu'au matin. Car enfin je ne crois pas que la police ait jamais favorisé les voleurs: mais il semble, d'après ces dispositions, qu'elle leur livre la ville sans défense..." (320). The narrator proposes a city that doesn't sleep both for his own pleasure and so criminals don't have the opportunity to catch the city off guard. Of course if he had his wish as préfet de police, there would be no difference between the city at night and in broad daylight.

The instinct of the narrator, as a bourgeois tourist "adventurous" enough to enter into the nightworld, is to gaze upon the repressed and discarded elements of his own world (mental or exterior) before it has the opportunity to shock or haunt, unexpectedly. Likewise, the law is present in this text to keep the marginal in line, before any transgression occurs. The text is laden with *sourcières*, or low-life places the police allow to stay open so they will know where to find the criminals. Despite the controlled experience, the narrator's realist experiment is not invulnerable to the sentimentality that he seems to be using the cloak of realism to escape.

One of the lingering presences in this text is indeed the ghost of Parisian nightlife past, or the way things used to be before they were so rigidly controlled by police. There is a difference between the perceived danger of nocturnal wandering, the reputations of the places the narrator and the flâneur visit, and what actually happens. The flâneur tells the narrator: “si nous ne craignons pas les *tirelaines*, nous pouvons encore jouir des agréments de la soirée,” indicating that there is some danger involved in what he has planned for the night, and that courage is required to take part in his wanderings. They pass by the Café des Aveugles, and the narrator explains the gimmick of the blind orchestra that gave the café its name: “c’est que vers la fondation, qui remonte à l’époque révolutionnaire, il se passait là des choses qui eussent révolté la pudeur d’un orchestre. Aujourd’hui, tout est calme et décent. Et même la galerie sombre du caveau est placée sous l’œil vigilant d’un sergent de ville” (321). As with most of the formerly wild nightspots visited by the narrator and his friend, the visit renders a very tame and dull experience. The constant police presence makes a joke of the flâneur’s suggestion of danger. These nocturnal wanderings offer nothing but a safe experience for the narrator.

The narrator, like the subject in “The Key of the Street” temporarily gives up his bourgeois privileges to share the terrain of the city’s disinherited. However, what we see is that the underworld of the city is as safe for tourism as the commercial daytime world. The controlling measures of bourgeois society have followed its curiosity into the city’s nether regions, to make it safe for a visit.

The narrator’s ambivalence about seeking the unknown is apparent throughout. He wants his friend to show him the last Dantean circle of l’enfer parisien, but he does not want to sacrifice his comfort. When all the tables are full at an after-hours eatery, the narrator wants to leave rather than eat at the counter. Again, at another resaurant, he remarks, “[l]a grande salle est un peu tumultueuse...mais il y a des salles particulières et des cabinets” (333), as though he is describing the restaurant for a tourist guide. The narrator also insists that what he has seen is disturbing enough that “si je n’étais pas sûr d’accomplir une

des missions douloureuses de l'écrivain, je m'arrêteraici" (328). His friend assures him that he has still only reached purgatory, and has yet to see hell. The text shows the narrator torn between wanting to see the depths of hell, and not wanting to sacrifice his comfort. We see his desire for knowledge of the world beyond the familiar, and his fear of it. He is anxious about advancing further into hell, but apparently he couldn't get there anyway by this approach: the underworld as he represents it himself is too controlled to provide anything unfamiliar that may shock.

To take part in the nightlife of mid-nineteenth-century Paris is to seek the fabled nightlife of the previous generations. The promise of the past is contained in the names of the places that continue to host night wanderers, who are tourists this time around. Tourism, of course, seeks a safe and fun ride for everyone, so the marginal must flee their own haunts, or abide by the rules. We see when the narrator visits the quarries of Montmartre that there are fewer and fewer places in which to displace the dispossessed: "Il n'existe plus aujourd'hui que deux carrières habitables du côté de Clignancourt...c'est ainsi que la couleur se perd!—Un voleur sait toujours où coucher: on n'arrêtait en général que d'honnêtes vagabonds...ou des ivrognes..." (316). He laments the loss of local color, while he seems to be in favor of police presence. He always presents the sergents de ville as friendly, fatherly figures, which is probably not how they are seen by those they arrest.

The nightlife he encounters resembles the bourgeois world. His travels produce a version of the same in a different setting. The underworld has become so sanitized that based upon the narrator's representation of it, we do not see any point of access to any less controlled, foreign or unsavory elements of society.

The marginalized of the past thus become harmless anecdotes, while the marginalized of the present are invisible, no longer welcome in the city. The ghost of the past is sought in the presence of the police and other controlling elements of the present. This suggests that the touristic impulse eliminates any difference or otherness, which was the original goal of our narrator's quest. Or was it?

We see the normalization of the underworld as the bourgeois shadow the marginal. The narrator's experiment in realism shows an underworld already anesthetized, to the point that the narrator might have chosen his own bourgeois world to represent, to the same effect. But he didn't: he chose to leave home, perhaps only for the sake of movement, and escape. We begin to suspect that the real danger is not in the seedy underworld, but at home.

The opening paragraph of the text indicates that the foreign or the strange really exists at home, not anywhere that the narrator might travel: "Avec le temps, la passion des grands voyages s'éteint, à moins qu'on n'ait voyagé assez longtemps pour devenir étranger à sa patrie. Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer. —Ne pouvant m'éloigner beaucoup cet automne, j'avais formé le projet d'un simple voyage à Meaux. Il faut dire que j'ai déjà vu Pontoise." The narrator speaks as one who has traveled, and he tells us that home is what has become foreign and strange from this point of view. His remarks also suggest that he has increasingly fewer destinations to which to escape as refuge, and that those that remain keep getting closer to home. His remark that he's already seen Pontoise might be read as an indication to his readers that he is running out of places to escape to before he is left only with the strangeness at home. The fact that he avoids leaving for Meaux, but then cuts short his diversionary excursion into the Parisian underworld, suggests that these places are already too close to home. He is not comfortable staying at home (that is, not moving), or chronicling the Parisian underworld, or going to Meaux.

The narrator's search for realism takes him away from his daily life, and instead he searches for the real in a place that has nothing to do with his own life. The underworld represented in this text is a controlled projection of what the real might be, in a place where the narrator can find the safe comforts of the bourgeois world, without the details of his own, private past that are truly capable of haunting. The experience of a sterilized past that is not even his own makes it impossible for his own real to touch him. In order for haunting to occur, there must be a

conflict that threatens to bring the repressed to the surface, and the narrator places himself in a position where all threat is absent. The only social reality exposed by the narrator's journey into the underworld is that it is safe for the bourgeois subject to travel anywhere.

His interest in realism might be seen as a means of maintaining the objectivity he seeks in his relationship to his own surroundings. To attempt to objectively represent what is not only an exterior world, but somebody else's exterior world, serves his purpose of avoiding the foreign-ness that he has said exists closer to home. Realism allows him to be detached from his subjects, and to re-direct his focus away from the strange, or foreign, at home. As opposed to the threat-less underworld, where perhaps the pursuit of realism was used to keep his own past safely under control, he cannot as easily objectify the events of his dreams, which will preoccupy him during his travels outside of Paris.

The narrator's pose as objective realist is interrupted at several points in the text, before he gives up on it entirely and shifts the focus to his dreams as subject matter. During his night in Paris, he hears exchanges between young men and older women: each encounter has the effect of making him want to leave this nocturnal world he is visiting. The first time, a woman ("la femme-Rubens") tells a young man, "ce n'est pas toi qui est capable de corriger une femme!" and the narrator's reaction is: "Je n'en voulus pas entendre davantage" (328). Later, after hearing another exchange between an old chiffonière and a young philosophe, the narrator says, "[l]a tête commençait à me tourner au milieu de ce public étrange" (335), at which point he finally leaves "l'enfer parisien" and makes it to the train station on time. If this "public étrange" is foreign in the same way that he is to his home (étranger à sa patrie), they must represent something that was once familiar to him, from which he has become estranged.

It is at the moment in the text, of the purest, most absolute realist reproduction, that we get an idea of what the narrator might be fleeing in his home. He reproduces, word for word, a poster from a café in Meaux advertising a freak show, and even

goes so far as to add a footnote that the reader can see the poster for himself: "Tout dans ces récits étant véritables, l'auteur a déposé l'affiche aux bureaux de *L'Illustration*, où elle est visible"(337). The show featured, "une très jolie femme ayant pour chevelure une belle toison de mérinos" (336), as the advertisement says. However, aside from this exact reproduction of the poster, the only means available to the narrator to explain the events of that evening are his dreams. The objective reporting skills he had been nurturing during his night in Paris abandon him completely, and he is left to wonder what actually happened, since he trusts neither the poster nor his dream entirely.

The "femme mérinos" represents the marginal and exotic other in every way: she is foreign, from Venice, though she grows the hair of a Spanish sheep. She is racially other, as the narrator suggests she's part African. She is advertised as being part animal part human. We don't know precisely what about her is threatening, only that she is, due to the change in the text that occurs after she appears. The insertion of the poster describing her marks a rupture in objective, realist representation. Something about this woman allows sentimentality to enter the narrative, and penetrate what has been a subject-effacing realist narrative. The narrator's desire for her surfaces in a dream; she triggers a change from realism to a narration that more closely resembles surrealism. Unlike the tourist-friendly underworld he has just come from, something about the figure of the femme merinos haunts him, whether it's the "mère" of mérinos, or another reminder of his past she may represent. *Les Nuits d'octobre* is frequently referenced as a precursor to *Aurélia*, Nerval's final and most autobiographical text. *Aurélia* focuses almost entirely on dreams, where the narrator's mother and an early abandoned love haunt him. *Aurélia* might be seen as the counterpart, or continuation, of *Les Nuits d'octobre*, in that the haunting presence is primary, in the foreground, not marginalized into a freak show as in *Les Nuits d'octobre*. The guise of realism has been abandoned, and threats that surface in dreams are explored.

On his way to Meaux, the narrator recognizes that he had not really seen hell during his night in Paris: “Je m’appliquais ce vers [Voilà, voilà, celui qui revient de l’enfer] en roulant le matin sur les rails du chemin de Strasbourg, —et je me flattais...car je n’avais pas encore pénétré jusqu’aux plus profondes *souricières*; je n’avais guère, au fond, rencontré que d’honnêtes travailleurs...Là n’est pas encore le dernier abîme” (336). He was trying too hard to follow a model—of Dante, or of Dickens—to encounter hell, but he did not, since it was not his own. He may have had some instinct that the socially repressed is related to repression at home, but what he presented as a brave impulse to encounter this world is in fact only a postponement of any personal encounter.

In contrast, the last line of *Aurélia* is “[t]outefois, je me sens heureux des convictions que j’ai acquises, et je compare cette série d’épreuves que j’ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l’idée d’une descente aux enfers” (750). His contact with hell was not a literal descent as the ancients represented it, and as he tried to reproduce in *Les Nuits d’octobre*, but an individual and subjective experience directly linked to haunting, or the resurfacing of the personal regret, not the carefully-monitored socially repressed.

Despite all the images of haunting in *Les Nuits*, any real ghosts are conspicuously absent upon close examination. The narrator takes to the underworld, traditionally the home of ghosts, but the result is a deferral of any haunting at the place where threat looms: at home. The images that generally accompany haunting are plentiful in this text: descent into hell, a nocturnal world featuring a different cast of characters from those in the daytime world, and an excursion into the unknown. What is missing is any conflict that might cause haunting. The underworld is in fact not the unknown, but a safe replica of the bourgeois world.



Works Cited

Gérard de Nerval. *Oeuvres complètes, tome III*, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

L'EVE FUTURE, OU LE FUTUR®EVE DE LA MORT APPRIVOISEE

Sylvie Young is a graduate student at the University of California, Los Angeles.

L'œuvre d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam, admirateur de Poe comme de Baudelaire, fourmille de spectres et fantômes en tous genres, témoins prismatiques d'une réflexion profonde et souvent ironique sur des thèmes qui préoccupent son époque; les évocations spectrales et le thème de la possession permettent notamment des commentaires sur la mentalité d'une époque obsédée par l'apparition du système de consommation. La parole, dans sa relation avec la question du réel et de l'illusion, fait souvent l'objet de remarques quant à son pouvoir ambivalent, à la fois tout-puissant et réducteur. Ainsi, le spectre de la bien-aimée morte s'évanouit dans "Véra," un des *Contes Cruels*, lorsque le mari, qui l'avait verbalement invoquée, se convainc ensuite à voix haute du caractère illusoire de sa vision: "Mais tu es morte!"¹ Le thème de l'inconfortable cohabitation entre la science et l'occulte se retrouve également dans son œuvre, notamment dans *Le traitement du docteur Tristan*² qui narre la recherche d'un traitement pour les personnes hantées par des voix désincarnées, parfaite illustration du déplacement des phénomènes surnaturels à la sphère psychopathologique, pour ne citer que ces quelques exemples.

Pourtant, c'est dans son dernier ouvrage *L'Eve future*, publié en 1886, trois ans avant sa mort, que Villiers exprime avec le plus d'ampleur et d'ambivalence ses vues sur la relation entre l'homme et sa destinée. Cette relation se trouve médiatisée par la

femme, qui incarne l'illusion et le simulacre, et la science, instance de contrôle et de possession. Le roman raconte la création d'une femme artificielle, une nouvelle Eve, "Walkyrie de la science" selon le mot de son créateur, qui a pour but de sauver l'humanité masculine déchue.

Là aussi, le texte est hanté par une myriade de spectres virtuels, textuels, et intertextuels, parcouru de voix désincarnées qui soufflent des messages étranges. En dernier lieu le lecteur est laissé en suspens, perdu dans des enchevêtrements complexes de possibles significations, et profondément déstabilisé par cette œuvre inclassable, visionnaire, dans le sens progressiste et mystique du terme: les questions qu'elle soulève touchent à des thèmes de nature éminemment spectrale, à savoir la question de la possibilité et, plus important, du bien-fondé d'une tentative de contrôle et de définition de ce qui fait l'identité ou l'altérité d'un individu. Le texte propose outre une réflexion sur la vie de l'esprit, son mystère et ses multiples significations, dans ce monde et dans un autre possible, et pose en dernier lieu la question de la survie de la conscience: faut-il compter sur Dieu, l'art ou sur la science?

Le génial inventeur Edison semble avoir choisi son camp, en entreprenant de créer une femme artificielle et idéale pour redonner le goût de vivre au jeune Lord Ewald, déchiré entre l'amour éperdu qu'il porte à la beauté sublime d'une actrice, Alicia Clary, et le mépris qu'il exprime pour la vulgarité de son esprit. La créature d'Edison, l'Andréide Hadaly, incarne le concept même de virtualité, puisqu'elle n'est qu'une forme vide où viendra s'incarner le rêve d'Ewald, si tant est qu'il accepte de croire à la possibilité d'une telle aventure. Hadaly est souvent désignée sous le terme "fantôme," pour la raison la plus évidente qu'elle n'est qu'une forme, une extériorité vide, présence vêtue d'une armure qui témoigne d'une absence fondamentale. A ce titre son rôle au début du roman peut être assimilé à celui joué par le spectre du père de Hamlet, à savoir rendre visible l'invisible et initier le questionnement sur l'identité, la réalité, la possibilité et la signification d'une telle apparition.

Au début du roman, Hadaly est représentée en tant que forme, car essentiellement, son principe de potentialité d'incarnation de l'idéal constitue la totalité de son être. A ce titre, en tant que potentiel et virtualité, elle est reproductible à l'infini. Elle cessera de représenter l'idéal pour devenir une femme idéale seulement à partir du moment où le processus d'incarnation aura commencé. Cette incarnation se fera, incidemment, selon les désirs et les projections éminamment subjectives d'un homme donné, Ewald en l'occurrence.

Hadaly, sur laquelle Edison se propose de transférer l'image physique d'Alicia, sera animée par la volonté et le désir d'Ewald, mais en elle s'exprime également la voix désincarnée d'une entité mystérieuse, Sowana, âme médiumnique d'une femme trompée et tombée en catalepsie. De plus, à travers Hadaly—et à l'insu d'Edison—se manifestent des entités que le narrateur désigne sous le terme "ceux qu'on ne peut nommer"³ en vertu de la croyance en la puissance exorciste de la parole. Par l'intermédiaire de Sowana, ces spectres revenus des confins de l'au-delà se sont incarnés dans la forme physique d'Hadaly, et se substituent au simulacre prévu par le créateur pour doter l'Andréide d'une subjectivité qui fait de toute évidence problème: ici surgit l'inconnue que l'équation n'avait pas prévue, que la rationalité scientifique ou humaine (c'est tout comme) ne peut accepter sauf à faire taire la voix qui cherche à crier "Impossible!" Telle fut l'erreur commise par le comte Athol dans "Véra," qui lui a fait perdre la possibilité de vivre dans cette vie avec le spectre de sa femme. Il est dorénavant condamné à mourir pour la retrouver. Ewald lui aussi doit faire face à ce choix: croire, envers et contre tout, à la possibilité et la réalité de ce spectre afin de vivre dans cette vie une plénitude qui ne lui sera autrement accessible que dans la mort.

La notion de choix, question de vie ou de mort, reste en effet fondamentale dans *l'Eve future*. Avant Ewald et préparant son histoire, il y eu deux autres instances d'une telle décision: premièrement, celle de l'ancêtre qui existe toujours en filigrane dans le roman, Adam. Face à la tentation proposée par Eve, Adam a fait preuve d'une déplorable absence de jugement, résultant en la chute de l'humanité. Dans le second cas, il

s'agissait d'un homme d'honneur, marié à une femme vertueuse, mais séduit, ruiné et poussé au suicide par une danseuse. C'est cet homme dont l'épouse, Mrs Anderson, est devenue catatonique à la suite du drame, et dont l'âme médiumnique a trouvé refuge en Hadaly. Edison a d'ailleurs été inspiré à créer l'Andréide par la tragédie d'Anderson, en qui il a vu le symbole de la partie masculine de l'humanité victimisée et rabaissée par la femme-vampire. Notons que cette composante du récit relève de la misogynie culturelle commune à de nombreuses œuvres contemporaines, en ce qu'elle traduit l'angoisse de l'époque face aux progrès ravageurs de la syphilis et au mystère de la sexualité féminine. Face à la tentation, Anderson comme Adam s'est trouvé forcé de choisir: s'abstenir ou pécher. Son choix, comme Adam, a été celui de la femme, et, partant, celui de la mort, puisque que l'humanité est devenue mortelle après le péché originel et qu'Anderson s'est puni lui-même en se suicidant.

Lorsque Ewald fait irruption dans le récit, il semble lui aussi au bord du suicide, mais Edison (qui a créé l'andréide en réponse directe à ce problème de la femme mortifère) lui propose alors un pacte, réminiscent de celui de Faust: il s'agit pour Ewald d'accepter de faire vivre Hadaly sous les traits d'Alicia. Ewald doit choisir entre la vivante, c'est à dire sa passion qui le mènera à la mort, et l'artificielle, en qui il trouvera son salut.

L'artifice, dans le cas d'Adam comme d'Anderson, était mensonge. On connaît la ruse d'Eve, mais il n'est pas inutile de révéler comme le fait Edison à Ewald que les charmes de la danseuse étaient postiches. L'artifice, pour Adam et Anderson, s'est donc révélé fatal. L'artifice que propose Edison à Ewald possède au contraire une valeur rédemptrice: il doit sauver cet homme en particulier, mais aussi tous les hommes en péril de séduction féminine, car Edison envisage de fabriquer l'Andréide en série. Cette dualité de l'artifice, à la fois destructeur et rédempteur, s'applique de manière plus large à la conception de la femme, considérée comme porteuse des principes de vie et de mort. Cette vision misogynne de la femme s'appuie au dix-neuvième siècle sur les découvertes récentes de la science ou de la pseudo-science, à l'image, par exemple, de celle de Cesare

Lombroso.⁴ Cependant, les origines de ce discours remontent bien plus loin, et sont à trouver dans les exégèses des Pères de l'Eglise, et dans leur interprétation de la figure d'Eve. Eve reste stigmatisée par sa double définition, celle de mère des hommes et de responsable de la chute. A cette dualité s'ajoute l'aggravation liée au fait qu'Eve a été créée d'Adam et nommée par lui. Sa relation à Adam, comme Howard Bloch l'a montré, est donc celle du propre au figuré, et sa perversité est donc celle du mot, c'est à dire du supplément.⁵ L'étymologie du terme implique que la perversité féminine s'inscrit dans un vacuum, appelant nécessairement un remède de substitution pour suppléer au vide: le mensonge, accompagné de son corollaire, l'artifice.

Eve figure ainsi dans le texte le point de référence absolu, le spectre premier. Pourtant une autre figure fantômatique hante le texte, de manière intertextuelle: celle d'Hélène, une autre de ces femmes à la beauté mortelle, dont la séduction a mené au désastre et à une généalogie mythiquement historique. Le texte fondateur pour Villiers était sûr *Faust*, mais surtout le *second Faust* de Goethe où le bon docteur Faust, toujours bien vivant, continue à faire des prodiges scientifiques. L'empereur d'un temps et d'un lieu indéterminé lui demande de faire apparaître des ombres et Faust s'oblige, produisant l'ombre d'Hélène de Troie, la plus belle femme qui ait été sur terre. Une idylle s'ensuit, et Faust emmène Hélène avec lui dans son château gothique. Dans *l'Eve future* Villiers dédouble le personnage de Faust, incarné dans son aspect créateur par Edison, et dans aspect romantique par Ewald. Hadaly, la créature, peut donc être lue comme une copie d'Hélène—et en réalité, le texte nous présente une succession d'indices qui viennent appuyer cette intuition: nous savons qu'Hadaly a pris l'apparence physique d'Alicia, dont on apprend qu'elle est la vivante réplique de la Vénus de Milo. Or, la statue visible au Louvre depuis 1821 était considérée elle-même comme la copie d'un original antique perdu, probablement grec. Si la statue représente l'idéal de beauté féminine, et qu'Hélène partage l'honneur de cette définition, il est légitime de penser qu'Hadaly serait la copie de la copie de la copie d'Hélène. Le lien entre l'histoire antique et celle de *l'Eve future* se resserre lorsque l'on se souvient que la romance entre

Hélène et Pâris résulte, comme celle d'Ewald et d'Hadaly, d'un choix effectué par le protagoniste masculin. Lors du célèbre Jugement de Pâris, qui devait mettre fin à la discorde semée entre Héra, Athéna et Aphrodite, Pâris a choisi Aphrodite, alléché par la promesse qui lui fut faite d'obtenir en échange de son jugement l'amour de la plus belle femme du monde. C'est donc grâce à l'intercession d'Aphrodite que Pâris a obtenu l'amour d'Hélène. Après Adam, et avant Anderson, Pâris a fait le mauvais choix: par l'artifice d'Aphrodite, qui lui promet Hélène pour lui extorquer le jugement, il gagne la mort.

Nous savons depuis Freud et son *Beyond the Pleasure Principle*⁶ que les choix amoureux de l'homme relèvent d'un mécanisme psychologique oscillant entre pulsion sexuelle et pulsion de mort. Pourtant, un autre essai de Freud me semble plus approprié encore pour tenter de comprendre comment le choix de l'artifice, qui en principe donne la mort, peut dans *l'Eve future* sauver de la mort.

Dans son essai "The three caskets,"⁷ Freud s'appuie sur la lecture de divers mythes (Psyché), contes populaires (Cendrillon) et littératures, notamment Cordelia dans *King Lear*, pour montrer que la femme choisie est celle qui est symboliquement morte. En effet, dans les trois exemples ci-dessus la femme choisie est celle qui se tait ou se cache, ce qui fait d'elle, selon la logique psychanalytique, une femme morte.

Dans le texte qui nous intéresse, Hadaly vit sous terre, et ne vient que lorsqu'on l'appelle. Elle ne parle que pour répondre, et lorsqu'Edison entreprend de démontrer le fonctionnement de l'automate à Ewald, le texte offre le terme "l'autopsie de sa creature" (914). Barbara Johnson, dans son article "La dame du lac,"⁸ a montré que les auteurs masculins du dix-neuvième siècle préfèrent la femme morte à la vivante, allant dans le cas de Lamartine et son célèbre poème "Le lac" jusqu'à anticiper la mort de la bien-aimée. Cette euthanasie poétique permet à Lamartine de créer son élégie et d'idéaliser dans la mort celle que la vie aurait peut-être rendue banale. Pour reprendre les termes de Barbara Johnson, "Plutôt une femme morte et idéalisée qu'une femme réelle et enceinte" (594). Cette interprétation, qui privilégie le concept de phallocentrisme et de nécrophilie, fait du

sens chez Villiers, et pourtant, on peut aller encore plus loin avec Freud qui suggère dans son essai "The three caskets" que le choix est non seulement celui de la femme morte, mais encore de la mort elle-même.

Freud évoque en effet dans ses exemples un choix qui s'effectue non entre deux, mais trois femmes: Cendrillon et ses deux sœurs, Cordelia et ses deux sœurs. Les trois prétendantes seraient des symboles des trois Moerae, entités qui, dans le mythe du même nom, président à la destinée de l'homme. En choisissant la troisième femme, c'est la troisième Moerae—la mort—qui est choisie. Ce choix de la femme-qui-est-la-mort constituerait une double réaction de l'homme face à sa destinée humaine: dans un premier temps, un mouvement de rébellion contre la prise de conscience de la vérité inscrite dans le mythe des Moerae, à savoir que l'homme subit lui aussi l'implacable loi naturelle du cycle naissance-vie-mort. La rébellion se manifeste par un déplacement du mythe, de la femme qui donne la mort à la femme incarnant l'amour: "Man constructed instead the myth derived from it (from that of the Moerae), in which the Goddess of Death was replaced by the Goddess of Love and by what was equivalent to her in human shape"(TC 118). Dans le Jugement de Pâris, Aphrodite qui est la Déesse de l'amour promet en effet bien pour obtenir le prix de beauté son équivalent humain, Hélène.

Comment, d'après ce qui précède, est-il possible de comprendre le processus à l'oeuvre dans *l'Eve future*, étant donné que le choix y est à effectuer entre deux femmes, et non trois? Pourtant, en plaçant le suicide comme troisième terme, Villiers établit l'équivalence entre la mort et la femme: Anderson doit choisir entre sa femme, sa maîtresse Evelyn, ou la mort. Ewald lui aussi doit choisir entre Alicia, Hadaly ou la mort. Le trio peut donc se réduire à deux par l'assimilation qui est faite d'une part entre Evelyn et la mort, d'autre part entre Alicia et la mort. L'on se retrouve alors de nouveau face au binôme: Mrs Anderson ou Evelyn, c'est à dire la vie ou la mort, et dans le cas d'Ewald: Hadaly ou Alicia, la vie ou la mort. Une fois résolu l'aspect technique du problème, il reste à revenir à la question

initiale: comment Hadaly, toute artifice, peut-elle représenter la vie?

Le choix de la femme-qui-est-la-mort, selon Freud, témoigne du caractère illusoire de l'amour dans la destinée humaine. L'amour, et la beauté sont des masques, qui s'interposent entre l'homme et sa mort. L'homme qui choisit cette femme-mort cherche dont à s'imaginer qu'il gagne la vie et non la mort dans la relation. Cependant, par le fait même de choisir celle qu'il sait être la mort, il tente de se l'approprier et d'exercer une sorte de contrôle sur sa destinée. La mort semble ainsi être choisie plutôt que subie, ce qui représente en quelque sorte une victoire sur la mort, intellectuellement reconnue et acceptée en ce qu'elle constitue l'accomplissement de l'existence et sa plénitude ultime.

Freud rappelle que ce glissement entre la mort et l'amour est rendu facile sur le plan technique. De la femme idéale émane en effet une aura d'inquiétante étrangeté qui lui vient de son association au royaume des ombres dans l'imaginaire masculin: "The fairest and best of women, who has taken the place of the Death-Goddess, has kept certain characteristics that border on the uncanny, so that from them we have been able to guess at what lies beneath" (TC 119). C'est ainsi qu'on retrouve Hélène, déesse de la mort incarnée sous forme humaine en la plus belle des femmes, dans une oeuvre du XII^{ème} siècle dont un passage littéralise le voisinage dont parle Freud. Le *Roman de Troie*,⁹ par Benoît de Sainte Maure, présente un passage saisissant qui place en immédiate succession la description de la mort d'une part, de la beauté d'autre part. Le texte présente avec un luxe de détails extrêmement graphiques le résultat d'une scène de carnage qui témoigne de la violence de la bataille entre Grecs et Troyens. Puis brutalement, le texte transporte le lecteur dans ce qui est nommé "La chambre des beautés." On y voit Hélène soignant Hector dans un lieu extraordinaire, décorée dans le style oriental avec les pierres les plus précieuses et de l'art d'une splendeur rare. Le mot paradis est d'ailleurs utilisé à la ligne 14680 pour désigner ce lieu. Le fait qu'Hélène soigne Hector—blessé dans une guerre dont elle est la cause—montre bien sa dualité de femme qui donne la vie et la mort en même temps. La chambre

est par ailleurs étrangement peuplée d'automates à but décoratif et de distraction qui transmettent le message suivant: la beauté et l'art égalent l'artificiel, et leur premier but est de faire oublier la douleur et la mort. La chambre bloque en effet la mort par sa beauté et les distractions artificielles qu'elle offre, mais dans le même temps elle remplace la mort par une autre mort, celle que représente l'inorganique et l'artifice.

La chambre vient donc greffer un terme supplémentaire au binôme femme-mort: celui d'art et d'artifice, qui porte en lui également l'ambivalence vie-mort. Edison en fait la démonstration à Ewald lorsqu'il projette une espèce de "film" où l'on voit danser Evelyn Habal, la séductrice fatale d'Anderson, avant de pratiquer dans le chapitre intitulé explicitement "Exhumation" l'énumération des restes de la danseuse—pathétiques artifices, prothèses et "fétides maillots" (901), pauvres illusions de la beauté.

Ewald, comme d'autres hommes de la littérature, Pâris par exemple, est attiré par l'inquiétante étrangeté qui rapproche la femme idéale du royaume des ombres. A titre d'exemple, un petit détour par le seizième siècle s'impose. Dans le dizain XXII de son poème *La Délie* (d'après le nom donné par le poète à l'objet de son affection), Maurice Scève lie explicitement la femme aimée à Hécate et à Proserpine:

Comme Hécate tu me feras errer,
Et vif et mort cent ans parmi les ombres:
Comme Diane au ciel me resserrer,
D'où descendis en ces mortels encombres:
Comme régnaute aux infernales ombres, amoindriras ou
accroîtras mes peines.
Mais comme Lune infuse dans mes veines
Celle tu fus, es et seras Délie,
Qu'Amour a joint a mes pensées vaines si fort,
Que Mort jamais ne l'en délîe.¹⁰

Scève dans ces lignes joue sur l'ambivalence du terme "comme," signifiant soit l'identification de Délie à ces entités

qui toutes sont liées à la mort, c'est à dire: "telle Hécate, Diane, régnaute aux infernales ombres, Lune," soit le caractère mimétique du propre comportement du poète: "semblable à Hécate, j'erreraï—sous ton emprise—parmi les ombres."

Scève laisse délibérément le poème ouvert et l'indécibabilité régner entre une réelle identification de Délie à des forces surnaturelles, et une perception imaginaire et fantasmatique de la part du poète. C'est en fait le caractère spectral de la perception humaine qui est ici souligné: peut-on jamais savoir si ce que l'on voit a une existence propre et indépendante, ou si ce n'est que construction de l'esprit?

La présentation d'Hadaly, sur le mode morbide et mystérieux pose la même question et ce d'autant plus qu'elle est théâtralisée. Le texte nous la décrit ainsi: "Debout en ce daïs, une sorte d'Etre, dont l'aspect dégageait une impression d'inconnu, apparaissait" (828). La notion d'apparition est importante, dans la mesure où elle contient le principe de la spectralité: il s'agit d'une perception visuelle, soumise à la loi de la distortion phénoménologique, et caractérisée par une soudaineté événementielle.

La théâtralisation continue avec le fait qu'il faut descendre sous terre pour trouver Hadaly, qui vit dans un souterrain. Le texte décrit son antre dans le livre troisième sous le titre: "L'Eden sous terre," titre flanqué en épigraphe d'une citation tirée du *Second Faust* de Goethe: "Descends ou monte: c'est tout un!" Ces paroles, proférées par Méphistophélès, s'adressent à Faust qui veut retrouver Hélène au royaume des ombres: la femme idéale, détentrice de dons surnaturels, qui incarne le Paradis perdu, vit comme morte aux enfers. Edison rappelle ce principe à Ewald sur le ton railleur qu'affectionne Villiers: "Descendons! Puisque décidément, il paraît que pour trouver l'idéal, il faut d'abord passer par le royaume des taupes" (867). Hadaly hante en effet un souterrain merveilleux, tombeau splendide à l'ambiance orientale, peuplé de fleurs et d'oiseaux automates; comme dans la chambre de Beauté, l'inorganique et l'artificiel y règnent en maître, et permettent d'entrevoir la possibilité de différer la mort. Il est significatif à cet égard que ce chapitre descriptif de l'antre d'Hadaly porte en épigraphe une

citation tirée de *Salammbô*: "L'air est si doux qu'il empêche de mourir." En somme, Villiers fait beaucoup d'efforts pour rendre visible le caractère morbide de l'andréide: pour finir, elle dépend pour sa vie d'Edison qui contrôle son réveil d'un sommeil qui ressemble à la mort, et l'on apprend qu'elle voyage en mer à la façon des mortes, dans un cercueil capitonné.

Belle morte elle est, mais belle tueuse aussi: elle porte au côté un poignard destiné à couper court à toute tentative de séduction physique, et Edison précise que non seulement elle ne manque jamais son but, mais en outre et toute atteinte est mortelle, ce qui fait d'Hadaly une rédemptrice ambivalente: le choix d'une femme artificielle semble être de mort et non de vie.

Et pourtant, l'artificialité d'Hadaly, son objectivation ajoute une dimension supplémentaire au processus déjà entrevu avec Freud d'un jeu de la vie avec la mort. Si la donnée "femme" sert à exprimer l'illusion que se donne l'homme à lui-même, et encore plus la femme artificielle, la donnée "objet" renforce l'idée de possession. Cette morte après tout est gardée précieusement, jalousement, à l'abri des regards, tel un objet précieux qui obsède son possesseur. On pourrait dire que le propriétaire est possédé par sa possession, jeu de mot et de concepts qui n'a pas échappé à Villiers puisque son texte échantillonne divers types et degrés de "possession," au double sens du terme. Le jeu porte, encore une fois, sur l'illusion et l'indécidabilité: celui qui possède, qui a le contrôle sur les événements, qui crée l'événement (Edison) finit par être possédé, ou "eu" par sa possession qui agit en dehors de son contrôle. De même, Ewald par la possession physique d'Alicia, se retrouve possédé, envoûté par elle.

On peut lire là une volonté de puissance et une illusion de maîtrise de la destinée, mécanisme psychologique qui ressemble fort à celui qui anime la passion du collectionneur ou de l'amoureux des objets tel que Jean Baudrillard l'a analysé dans *Le système des objets*.¹¹

La complexité d'Hadaly tient au fait qu'elle est à la fois un objet fonctionnel mécanique, en tant que simulacre "sain" de la femme, et un objet mythologique qui permet la récupération des origines. En tant qu'objet fonctionnel, elle est un signe, une

projection phallique et narcissique: en effet, elle témoigne de la puissance de l'homme qu'elle reflète et qui la contrôle en manipulant ses boutons, qui sont dissimulés sous ses bijoux. Elle reste à cet égard un objet de soins et de fascination: son propriétaire doit l'entretenir comme on entretient une machine, en lui donnant du carburant (une pastille électro-magnétique) et de l'huile pour éviter qu'elle ne rouille.

Par ailleurs, elle est aussi objet mythologique, par le lien qu'elle tisse entre le passé et le présent. En effet, Hadaly existe dans le présent comme l'original perdu, dont elle est la copie trois fois reproduite, a existé dans le passé. Le procédé que Baudrillard nomme "élision du temps" (106) dans son analyse du rôle psychologique de l'objet ancien fonctionne effectivement dans notre texte de manière à commémorer et immortaliser le passé par le biais d'un objet qui l'évoque dans le présent. Par cette "déclinaison de soi-même hors du temps à travers les objets" (135) l'homme cherche à résoudre l'irréversibilité de la naissance à la mort.

Chez Baudrillard, c'est l'objet ancien qui joue ce rôle de récupération des origines qui donne à l'individu l'illusion de maîtriser le temps et la mort. Chez Edison l'inventeur, ce n'est pas l'objet du passé mais du futur, c'est L'Eve future, dont l'existence émane de la pensée de l'inventeur, qui permet de récupérer le mythe de l'origine. Il s'agit dans le texte de Villiers d'une dynamique inversée mais qui rend peut-être plus éclatante encore le paradoxe dont parle l'auteur du *Système des objets*:

Car nous voulons toujours n'être que de nous-mêmes, et être de quelqu'un...entre le projet prométhéen de réorganiser le monde et de se substituer au père, et celui de descendre par la grâce de la filiation d'un être originel, l'homme ne sera peut-être jamais capable de choisir. (149)

Edison n'a pas eu à choisir: la science lui permet de dépasser la contradiction. Père d'Hadaly, son but par la création d'une nouvelle mère symbolique des hommes est de recréer ses propres origines.

Pourtant, en passant outre à ce que la loi naturelle impose, Edison crée un autre paradoxe, celui-là peut-être irrésoluble: le fait qu'il utilise précisément la science implique que son entreprise se veut reproductible; il indique clairement à Ewald qu'il envisage de produire des andréides en série (même si, plus tard, il change d'avis). Pourtant, parce qu'il s'agit d'un prototype et que, selon Benjamin, le moment irréversible de la création donne un caractère unique à l'objet, Hadaly n'est pas un objet mais bien une œuvre d'art. Cette autonomie de l'objet d'art est fictionnalisée dans le texte par les entités d'outre-monde qui habitent Hadaly et qui, si elles se révèlent explicitement à Ewald, ne sont que devinées par Edison. Celui-ci, sentant qu'Hadaly lui échappe, ne déclare-t-il pas: "je crois que Hadaly est un très véritable fantôme, et je ne tiens plus à me rendre compte du mystère qui l'anime" (1000) ce qui témoigne des limites de la science et de la connaissance.

En tant qu'idéal et en tant qu'objet, Hadaly une fois qu'elle est possédée met un point final à la quête de l'homme. Celui qui la possède, après l'avoir tant rêvée et cherchée dans le monde, en a terminé définitivement avec la réalité. C'est pourquoi Ewald déclare, quand il annonce à Edison sa décision de s'enfermer dans son château anglais avec Hadaly pour le reste de ses jours, qu'il "donne sa démission du monde des vivants."

Le manque de l'idéal servait à conjurer et à différer la mort, figurée dans cet objet. En acceptant Hadaly, Ewald s'en fait à la fois son possesseur et son prisonnier, déclarant: "J'ai hâte d'être le prisonnier de cette énigme sublime" (999).

Par ce double mouvement, Ewald s'approprie symboliquement la mort et s'y soumet dans le même temps, réalisant la plénitude d'une vie qui s'est débarrassée de l'illusion d'éternité et d'idéal.

Ainsi, la machine virtuellement plurielle est devenue unique, mais l'idéal qui est en son essence reproductible à l'infini, qui peut être rêvé par tous, se survit pas à son incarnation qui constitue aussi sa subjectivation. Le texte donne d'ailleurs à méditer le mystère de la disparition d'Hadaly, qui sombre en mer pendant le voyage qui l'emmène du Nouveau Monde à

l'Ancien—retour aux origines, encore, mort apprivoisée qui reste du domaine du rêve et du futur. Le silence qui entoure les causes de la disparition d'Hadaly accentue l'indécidabilité et l'ouverture du texte: l'incendie qui a provoqué le naufrage du bateau sur lequel voyageait l'Andréide a commencé dans la cale où se trouvait son sarcophage, mais Villiers nous laisse libre d'interpréter à notre guise: est-ce un court-circuit dans les mécanismes d'Hadaly qui a jeté l'étincelle? C'est alors la science qui cause sa propre perte. Est-ce une vengeance divine pour punir le péché d'orgueil du créateur et empêcher l'homme de vivre sans crainte de la mort? Est-ce une manœuvre criminelle, et dans ce cas un commentaire sur une humanité qui ne peut s'empêcher de faire le mal? Hadaly elle-même se supprimant? Un hasard? Ce qui est sûr, c'est qu'avec la disparition d'Hadaly et d'Alicia, qui voyageait sur le même bateau et a péri dans le naufrage, toutes les femmes du roman sont mortes: Mrs Anderson n'a pas survécu au transfert de son âme Sowana au corps d'Hadaly, et Evelyn est morte depuis longtemps. Reste la question de Sowana, la conscience d'Hadaly: a-t-elle survécu?

Le texte se termine sur le mot "silence," qui évoque le silence divin et le silence de la mort, ainsi que la question du silence de la littérature. Quelle est la valeur de l'œuvre littéraire dans un monde déchu et soumis à la mort et au silence qui a toujours le dernier mot? Et pourtant, si comme l'ont suggéré certains critiques, Hadaly est un corps-texte (on peut l'ouvrir comme un livre pour la déchiffrer, le récit de sa construction et de sa destinée constituant la quasi totalité du livre réel), son âme, l'idéal qui l'anime et anime la littérature, lui survit peut-être, comme survit silencieusement la lumière des étoiles mortes qu'elle se plaisait à mesurer, jadis, dans le jardin d'Edison, par certaines nuits sans lune.



Notes

¹ Villiers de l'Isle Adam, Auguste. "Véra". *Œuvres Complètes*. (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986) 560.

² Villiers de l'Isle Adam, Auguste. "Le traitement du docteur Tristan". *Œuvres Complètes* (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986) 730-733.

³ Villiers de l'Isle Adam, Auguste. "L'Eve future". *Œuvres Complètes* (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986) 987.

⁴ Lombroso, Cesare: psychiatre et criminologiste italien du XIXème siècle dont la renommée s'appuie sur des découvertes établissant un rapport (non fondé) entre les caractéristiques mentales et physiques des individus. Sa théorie a mené à la création de profils criminels psychopathologiques établis sur la bases d'indices craniologiques ou physiognomiques. Lombroso a contribué à populariser la théorie de l'atavisme (réapparence, dans l'individu contemporain, de caractéristiques présentes chez de lointains ascendants). Parmi ses ouvrages les plus importants : *L'homme criminel*, Paris : F. Alcan, 1895 et *The female offender*, New York : Philosophical Press, 1958 (édition originale 1896).

⁵ Bloch, Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University Press of Chicago, 1991.

⁶ Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated and edited by James Strachey. New York : Norton, 1989.

⁷ Freud, Sigmund. "The Theme of the Three Caskets". *Writings on Art and Literature* (Stanford: Stanford University Press, 1997) 109-121.

⁸ Johnson, Barbara. "La dame du lac". *De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier (Paris : Bordas, 1993) 593-597.

⁹ De Sainte Maure, Benoît. *Le roman de Troie*. 6 vols. (Paris : Firmin Didot et Cie, 1904-1912. (I : 374-394).

¹⁰ Scève, Maurice. *Délie, objet de plus haulte vertu*. Paris : Didier, 1961.

¹¹ Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.

La joie de re-vivre:

Spectrality and Haunting in French Literary and Cultural Production

UCLA French Graduate Students' Sixth Interdisciplinary
Conference

April 27-28, 2001

Friday, April 27, 2001

Covel Commons at Sunset Village, UCLA; South Bay Room

5:00 p.m. **Weclome**

Christine Thuau, Conference Chair

Introduction of Keynote Speaker

Françoise Lionnet, UCLA Department of French

Keynote Address

Peggy Kamuf, University of Southern California

“The Haunts of Scholarship”

Respondents

Jacques Derrida, Ecole des hautes études en
sciences sociales

Sam Weber, UCLA Department of Comparative
Literature

7:15 p.m. **Reception**

Saturday, April 28, 2001

South Bay Room

8:30 a.m. Breakfast for participants and guests

Panel #1

9:00 a.m. – 10:15 a.m.

Le revenant sur la scène

Moderator: Jeff Spisak

"Le Grand fantôme": Actor as specter in Diderot's *Paradoxe sur le comédien*

Heather Howard (UCLA, Department of French and Francophone Studies)

Chronique d'une mort annoncée: Les métamorphoses du pouvoir dans *Le Légataire Universel* (1708).

Martial Poirson (Johns Hopkins University, Department of Romance languages and Literatures)

The Haunting of Sodomy in Derrida's Carte Postale

Michael A. Johnson (Emory University, Department of French)

Panel #2

10:30 a.m. – 11:45 a.m.

Le spectre des romantiques

Moderator: Alison Rice

Fantôme littéraire de Hugo: les lendemains du "Dernier Jour d'un condamné"

Sonja Martin Hamilton (Johns Hopkins University, Department of Romance Languages and Literatures)

Representations of Invisibility in Victor Hugo's *L'Homme qui rit*

Camille Collins (Columbia University, Department of French)

Haunting the Underworld in Nerval's *Les Nuits d'octobre*

Aimee Kilbane (UCSB, Department of Comparative Literature)

PAROLES GELÉES

UCLA

Department of French
212 Royce Hall
BOX 951550
Los Angeles, CA 90095-1550
(310) 825-1145